

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА**

Г. Л. КОПТЄВА

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

з курсу

**ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ, АРХІТЕКТУРИ ТА
МІСТОБУДУВАННЯ
(СЕРЕДИНИ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ.)**

*(для студентів 4 курсу денної форми навчання напряму підготовки
6.060102 – «Архітектура» спеціальності - «Містобудування»)*



Харків – ХНАМГ - 2012

Коптева Г. Л. Конспект лекцій з курсу «Історія мистецтв, архітектури та містобудування»: середини ХІХ – початку ХХ ст. (для студентів 4 курсу денної форми навчання напряму підготовки 6.060102 – «Архітектура» спеціальності – «Містобудування») / Г. Л. Коптева; Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. – Х.: ХНАМГ, 2012 – 157 с.

Автор: к. архіт., доц. Г. Л. Коптева

Рецензент: ст. викл. Л. П. Панова

Рекомендовано кафедрою архітектурного моніторингу міського середовища, протокол № 3 від 21.10.2010 р.

ЗМІСТ

Вступ.....	6
ЛЕКЦІЯ 1. Функціональна та композиційна структура міста до початку першої промислової революції та в період промислового розвитку.....	7
1.1. Виникнення нових тенденцій в архітектурі і містобудуванні сер. XIX – поч. XX ст.....	7
1.2. Функціональна та композиційна структура міста Харкова до початку першої промислової революції та в період промислового розвитку.....	8
ЛЕКЦІЯ 2. Трансформація вулиць дореволюційної мережі міста під впливом першої промислової революції (реконструкція Османа). Специфіка формування рекреаційної містобудівної структури в історичних містах.....	14
2.1. Вплив промислової революції на містобудування. Реконструкція Османа.....	14
2.2. Міста-сади і передмістя-сади.....	16
2.3. Виникнення районного планування.....	17
ЛЕКЦІЯ 3. Архітектура та мистецтво модерну. Пошук нового стилю.....	19
ЛЕКЦІЯ 4. Архітектура та містобудування Росії сер. XIX – поч. XX ст. (Шехтель, Кекушев, Зеленко, Полєнов та ін.).....	24
4.1. Зародження і розвиток «нового стилю» – модерн в Росії.....	24
4.2. Містобудування Росії.....	24
4.3. Архітектура Росії.....	25
ЛЕКЦІЯ 5. Архітектура та містобудування України сер. XIX – поч. XX ст. (Бекетов, Кричевський, Максимов та інш.; асамбль в селі Шаровка Харківської обл.).....	32
5.1. Український архітектурний модерн (УАМ).....	32
5.2. Містобудування. Розпланувальні структури та композиційні системи міст.....	33
5.3. Архітектурні образи, панорами й силуети міст.....	35
5.4. Народностильова архітектура.....	43
ЛЕКЦІЯ 6. Архітектура та містобудування Англії сер. XIX – поч. XX ст. (Пекстон, Морріс, Уебб, Макінтош та ін.).....	45
ЛЕКЦІЯ 7. Архітектура та містобудування Франції сер. XIX – поч. XX ст. (Гімар, Гарньє, Перре; перші всесвітні промислові виставки).....	53
7.1. Містобудування Франції.....	53
7.2. Архітектура Франції.....	54

ЛЕКЦІЯ 8. Архітектура та містобудування Німеччини та Австро-Венгрії сер. XIX – поч. XX ст. (Земпер, Беренс, Ольбріх, Ендель, Вагнер, Лоос, Віденський Сецесіон).....	62
8.1. Архітектура та містобудування Німеччини.....	62
8.2. Архітектура та містобудування Австро-Угорщини.....	66
ЛЕКЦІЯ 9. Архітектура та містобудування Іспанії сер. XIX – поч. XX ст. (Гауді).....	70
ЛЕКЦІЯ 10. Архітектура та містобудування Італії та Швейцарії сер. XIX – поч. XX ст. (Сант Еліа «Місто майбутнього». Штейнер, Майар, Мозер).....	77
10.1. Архітектура та містобудування Італії.....	98
10.2. Архітектура та містобудування Швейцарії.....	81
ЛЕКЦІЯ 11. Архітектура та містобудування Бельгії та Фінляндії сер. XIX – поч. XX ст. (Ван де Вельде, Орта, Анкар, Хофман, Саарінен, Гезелліус, Ліндгрєн, Сонк).....	85
11.1. Архітектура та містобудування Бельгії.....	85
11.2. Архітектура та містобудування Фінляндії.....	90
ЛЕКЦІЯ 12. Уявлення про єдність простору та часу в мистецтві сер. XIX – поч. XX ст. як функції промислового розвитку в порівнянні з концепціями середньовіччя та ренесансу (символізм, імпресіонізм, експресіонізм та інші течії).....	94
ЛЕКЦІЯ 13. Скульптура. Творчість Огюста Родена.....	99
ЛЕКЦІЯ 14. Проблеми раціонального та духовного в мистецтві XX століття. Зародження і розвиток абстрактного мистецтва на початку XX століття (кубізм, футуризм, абстракціонізм, сюрреалізм, супрематизм та ін.).....	102
14.1. Народження абстрактного мистецтва.....	102
ЛЕКЦІЯ 15. Архітектура та містобудування Америки сер. XIX – поч. XX ст. Чикагська архітектурна школа (Дженні, Річардсон, Саллівен, Адлер, Райт).....	107
15.1. Ранній американський функціоналізм.....	107
15.2. Містобудування США.....	108
15.3. Архітектура США. Чикагська школа.....	108
ЛЕКЦІЯ 16. «Органічна архітектура» Ф. Л. Райта.....	114
16.1. Початок творчого шляху Ф. Л. Райта.....	114
16.2. Другий період розквіту творчості Ф. Л. Райта.....	116

ЛЕКЦІЯ 17. Зародження і розвиток функціоналізму в Європі. Архітектура та містобудування Німеччини ХХ ст. (творчість Мендельсона, Гропіуса, школа Баухауз).....	120
ЛЕКЦІЯ 18. Творчість Міс ван дер Роє.....	124
ЛЕКЦІЯ 19. Машинна естетика та емоціональні напрямки в архітектурі Франції ХХ ст. (творчість Ле Корбюзьє).....	129
ЛЕКЦІЯ 20. Російська та радянська архітектура і містобудування першої середини ХХ століття. Нові тенденції. Вплив авангардного мистецтва на архітектуру ХХ ст. (Татлін, Ладовський, Леонідов).....	137
20.1. Вплив авангардного мистецтва на архітектуру ХХ ст.....	137
ЛЕКЦІЯ 21. Конструктивізм радянської архітектури (Гінзбург, брати Весніни, Голосов, Мельников).....	140
21.1. Розвитку радянської архітектури та містобудування СРСР.....	140
ЛЕКЦІЯ 22. Вплив конструктивізму на архітектуру України ХХ ст. Харківський Держпром (С. Серафімов, М. Фельгер, С. Кравець).....	146
ЛЕКЦІЯ 23. Класичний напрямок у архітектурі 30-50 років ХХ ст. (Щусєв, Фомін, Жолтовський).....	148
23.1. Архітектура житлових будівель.....	148
22.2. Громадські будівлі.....	150
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	155

ВСТУП

Дисципліна «Історія мистецтв, архітектури та містобудування» призначена для студентів-архітекторів 4 курсу за освітньо-кваліфікаційним рівнем бакалавр. Даний курс є головним у теоретичній підготовці бакалаврів за напрямом 6.060102 – «Архітектура».

Історія мистецтва та архітектури розглядається як складова частина художньої культури, що ґрунтується на спільних теоретичних засадах. Даний курс розкриває не тільки типологічні або стилістичні особливості епохи, що вивчається, але і висвітлює її генетичну і соціальну спадщину, що знайшла своє відображення у загальному потоці розвитку світу.

Курс має міждисциплінарні зв'язки з курсами «Композиція», «Архітектурне проектування», «Філософія», «Теоретичні та методичні основи архітектурного проектування» тощо надає матеріал для наукових досліджень та архітектурного проектування, вправ та клаузур, що супроводжують все навчання.

Розділи курсу лекцій висвітлюють складний, суперечливий розвиток архітектури з середини XIX до початку XX ст., коли тенденції історизму співіснували з впровадженням нових принципів формотворення, які відповідали новому етапу суспільно-політичного розвитку, коли національне самоусвідомлення співіснувало з тенденціями світового досвіду та новітніми досягненнями в мистецтві, архітектурі та містобудуванні. Загалом в архітектурі сер. XIX – поч. XX ст. простежуються два напрями. У прагненні до оновлення художньої мови виник модерн, який розвивався від декоративно насиченого до раціонального. Він органічно переріс у конструктивізм і функціоналізм. Ці напрями стали своєрідним відображенням і перенесенням у галузь архітектури та мистецтва досягнень і гострих суперечностей, характерних для нової стадії суспільно-економічної формації.

Мета дисципліни – вивчення генези архітектури та мистецтва на прикладах світових шедеврів; вивчення теоретичних засад архітектури і мистецтва; вивчення творчих методів відомих митців.

Завдання курсу:

- дати студенту знання про головні історико-культурні події у всесвітній історії мистецтва, архітектури і містобудування; показати їх як аспекти закономірного генезису культури, як єдиний процес, де мистецтво, архітектура і містобудування є ланками у загальному культурному процесі розвитку людства;

- надати розуміння мистецтва, архітектури і містобудування як культурного феномена, функції соціально-економічних, природно-екологічних і психологічних факторів;

- навчити студента професійній аналітичній оцінці витвору архітектури, вмінню ідентифікувати витвір з певною епохою, майстром, стилем, філософською і науковою концепцією.

Предмет вивчення у дисципліні – історія мистецтва розглядається як складова частина художньої культури (у сукупності з архітектурою). У складі мистецтв вивчається образотворче мистецтво з посиланням на музику, літературу, кіно та ін. Містобудування розглядається як обов'язкова складова архітектури, що ґрунтується на спільних теоретичних засадах.

Самостійною формою вивчення дисципліни є серія графоаналітичних завдань, що виконуються за темами лекцій.

Загальний часовий обсяг самостійної роботи – 22 години.

Робота є міждисциплінарною і пов'язана з завданнями курсів «Архітектурне та містобудівне проектування», «Територіальне і регіональне планування», «Сучасні проблеми архітектури».

ЛЕКЦІЯ 1

ФУНКЦІОНАЛЬНА ТА КОМПОЗИЦІЙНА СТРУКТУРА МІСТА ДО ПОЧАТКУ ПЕРШОЇ ПРОМИСЛОВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ ТА В ПЕРІОД ПРОМИСЛОВОГО РОЗВИТКУ

1.1. Виникнення нових тенденцій в архітектурі і містобудуванні сер. XIX – поч. XX ст.

Друга половина XIX – поч. XX ст. був одним з найзначніших переломних етапів у історії архітектури. В цей час відбулися корінні зміни в будівельній техніці, в типах будівель, змінився ряд стилевих течій і зародилися передумови для створення нової архітектури. Розвиток торгівлі, міст, фабрик, залізниць зумовлює попит на абсолютно нові споруди. Особливо високий темп розвитку крупної капіталістичної промисловості в Росії та Європі був у кінці XIX – поч. XX ст.

На розвитку крупних міст гостро позначилися суперечності, властиві всім містам капіталістичних країн: стихійний їх розвиток, приватна власність на землю, неорганізоване розміщення промисловості, житлова криза. Важливим чинником розвитку міст разом з промисловістю був транспорт, що сполучав віддалені райони країни.

Швидкий розвиток міст при майже повній відсутності регулювального чинника призвів у кінці XIX ст. до порушення їх цілісності. Промислові підприємства займали, як правило, кращі території, незважаючи на інтереси міста. Заводи і фабрики, причали часто будувалися уздовж берега річки, що призводило до антисанітарного стану водних і повітряних басейнів міст, а будівництво залізниць під'їзних шляхів до заводів порушувало зручності життя населення і забруднювало місто.

З сер. XIX – поч. XX ст. посилювалася транспортна криза. Перша криза виникла після появи залізних шляхів і друга після винаходу двигуна внутрішнього згорання. Новий транспорт вимагав розширення вулиць і більш раціонального їх планування. Все це було суттєвим мотивом для зміни планування міст. Нові вимоги життя примушують архітекторів також ставати на шлях новаторських пошуків, особливо в галузі функції і конструкції, боротися проти застарілих традицій і канонів у архітектурі.

Розвиток промисловості сприяв будівництву споруд нового типу: багатопролітних, що освітлюються верхнім світлом за допомогою ліхтарів, з'явилися такі будівлі, як біржі, банки, кінотеатри, цирки, комплекси виставок. З'явилися і нові типи будівель для торгівлі – пасажі з середніми проходами, що мали освітлювання зверху, криті ринки і універсальні магазини з великими залами в декількох поверхах. Будувалися такі нові типи будівель, як народні будинки, що об'єднували в собі театр, аудиторію, бібліотеку-читальню, клубні кімнати і чайну.

Деякі будівлі, що мали перекриття великих прольотів, мінімальний перетин опор і дуже великі розміри вікон, неможливо було побудувати засобами будівельної техніки минулого століття. Серйозної вагомості в будівництві набуває залізобетон і метал. Їх упровадження мало величезне значення в розвитку естетичної виразності архітектури.

У XIX ст. відбулися суттєві зміни в самому розвитку інженерно-будівельної науки. Потреба в будівництві залізничних мостів вельми вплинула на пошуки нових конструктивних рішень і будівельних матеріалів. В кінці VIII ст. у будівництві широко застосовувався чавун. Тому металеві конструкції першої половини XIX ст. переважно зводилися з чавуну або зі сплаву чавунних і залізних елементів. Виплавка заліза набула великого промислового масштабу лише тоді, коли були винайдені способи виплавки сталі в мартенівських печах (1865).

З середини XIX ст. почалося вивчення нового будівельного матеріалу – залізобетону. Проте легкі ажурні конструкції з малою кількістю стержнів тривалий час викликали недовіру. Коли у Франції відкрилася Всесвітня виставка 1889 р., легкість металевих конструкцій, що перекривали величезний об'єм Палацу машин, справила на сучасників сильне враження і вселила тривогу. Трьохшарнірні арочні ферми заввишки 45 м

перекривали проліт 115 м. Обидві металеві споруди виставки – Палац машин і Ейфелева башта довели високий рівень досягнень як в галузі будівельної техніки, так і в сфері вивчення будівельних матеріалів – заліза і сталі. З появою залізобетону виникли ребристі залізобетонні конструкції, а також монолітні системи, що набули значного поширення в каркасах цивільних і промислових споруд.

Упровадження в будівництво металу і залізобетону мало величезне значення і для розвитку естетичної виразності архітектури. Наприклад, принцип металевих висячих, каркасних або залізобетонних безбалочних конструкцій мусив мати відповідне тектонічне і просторове вираження. Метал, скло і залізобетон дозволили інженеру і архітектору знайти такі прийоми, які позбавляли нові архітектурні споруди від внутрішніх опорних колон та стель, дозволили значно збільшити прольоти перекриття, запровадити компактне планування будівель з верхнім освітленням приміщень і т.п.

Досягненням будівельної техніки, що знайшло своє відображення на архітектурі, були також нові матеріали, облицювальна цегла і плитка, спеціальні види штукатурок і різноколірна майоліка, які набули широкого розповсюдження з початку XX ст. Значно частіше, ніж раніше, застосовували скло великого розміру у вітринах магазинів. Швидкий розвиток будівельної техніки із пошуками стилю в архітектурі наприкінці XIX – початку XX ст., виявив проблему взаємозв'язку будівельно-технічних і естетичних чинників архітектури, а також освоєння нових будівельних матеріалів і конструкцій, що позначилися, перш за все, в безпосередньому прояві будівельної техніки та в архітектурних формах.

1.2. Функціональна та композиційна структура міста Харкова до початку першої промислової революції та в період промислового розвитку

Більшість великих сучасних міст виникла на перетині міжнародних шляхів. Їх планувальні основи склалися як функція транспортних напрямків. В композиційному ж плані шляхи і вулиці виконували роль візуальних каналів. Із стародавніх часів зовнішні шляхи візуально замикалися головними ансамблями: в Афінах – акропольською скелею, в Римі – Палатинським і Капітолійськими пагорбами, в Лютеції – римською фортецею на острові Сите, на місці якої в епоху середньовіччя був побудований собор Нотр-Дам-де-Парі. Виконуючи головну роль у формуванні зовнішніх панорам, ці ансамблі були домінуючими і в інтер'єрній структурі. В XVII-XVIII ст. Успенський і Покровський собори Харкова, розташовані на мисі центрального плато, виднілися з тридцяти кілометрової дистанції при під'їздах по московському і кримському напрямкам.

Отже, у формуванні композиції мають значення три чинники: рух, ландшафт, як візуально-просторова і об'ємно-пластична основа, і архітектурні акценти.

Структура Харкова була обумовлена торговими шляхами, що проходили через цей район від Києва і Москви через Путивль на Дон до Торських соляних озер. Виникнення фортеці пов'язане з меридіональними військовими шляхами кримських татар – Муравським та Ізюмським, що йшли з Криму в район Тули і Москви. Військові умови вимагали зв'язку Харкова з іншими прикордонними фортецями: Охтиркою, Валками – на заході і Чугуєвом, Печенігами та ін. – на сході, які сполучалися Охтирсько-Чугуївським шляхом; Белгородом – як центром Белгородської лінії укріплень – на півночі, а з кінця XVII ст. – з фортецями Ізюмської лінії укріплень – на півдні. Наприкінці XVII ст. – початку XVIII ст. з'являється новий шлях на Москву, що вів до Харкова з північного сходу через Липці. Зовнішні дороги перетиналися пониззі біля підніжжя пагорба. Тут, в місці зручному для підвезення товарів, утворилася торгова площа. На пагорбі – в зручному для оборони місці, була побудована фортеця. Її розташування дозволяло тримати під контролем шляхи, що вели до міста. Це перший рівень структури.

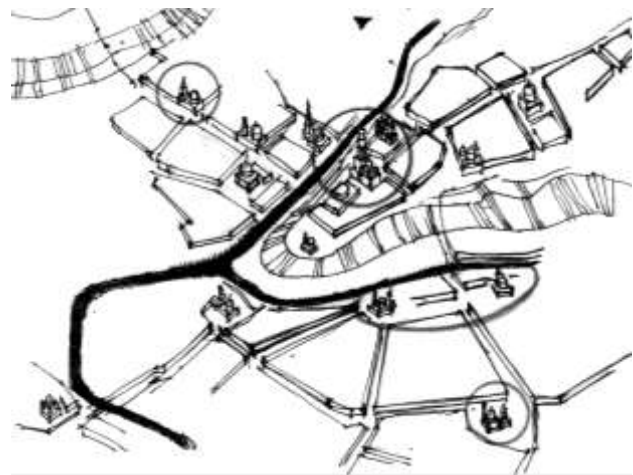
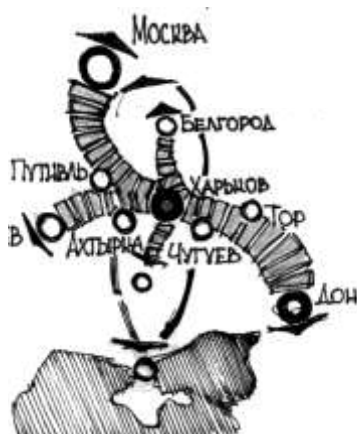
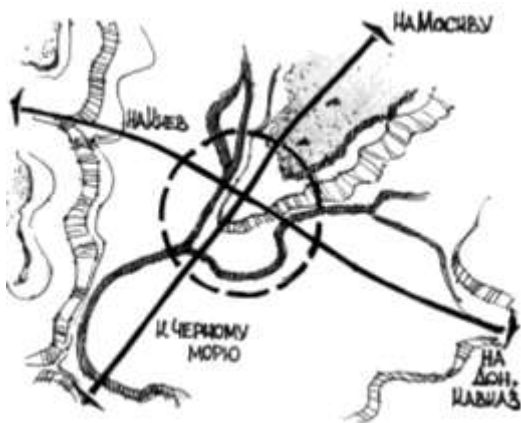


Рис. 1.1 – Функціональна та композиційна структура міста Харкова до початку першої промислової революції та в період промислового розвитку. Головні шляхи міста (рис. В. Чалого).

Розташування Харкова зумовило його швидкий економічний розвиток. Збільшується населення міста і його територія, розвивається торгівля і ремесло. Біля річок, у напрямі найважливіших зв'язків формується реміснича слобода. Біля річок будувалися кузні, водяні млини. Вони з'єднувалися з торговою площею зовнішніми шляхами, що підходили до неї. Крім того, між зовнішніми в'їздами в місто і центрами слободи виникли додаткові шляхи. Всі ці функціональні зв'язки утворили структуру внутрішньоміського руху – її другий рівень. Внутрішні зв'язки слободи з її центром можна розглядати як третій рівень структури.

З кінця XVIII ст. зв'язки центру держави з Причорномор'ям посилюються, це відобразилося на структурі руху Харкова. Зросло значення напрямку Москва – Харків – Катеринослав – Миколаїв і Москва – Харків – Крим. Белгородський тракт, що веде в цьому напрямі, перетинав місто зі сходу на захід. Його перетинали шляхи, які вели у напрямі зовнішніх зв'язків міста з Доном, Азовськими портами і Поволжжям – на південний схід, Білоруссю – на північ. На перетині трьох зовнішніх напрямів виникла нова торгова площа.

У середині XIX ст. після будівництва шосе Москва – Харків зовнішній в'їзд з боку Москви в місто був з півночі. Проте за всіма змінами в структурі руху основний зовнішній і внутрішній міський рух продовжував перетинатися на центральній торговій площі. Другорядні напрями руху проходили в оточуючих центральну частину долинах, з'єднуючи ремісничу слободу між собою і з в'їздами в місто.

Функціонально-планувальна структура Харкова формувалася під впливом зовнішнього торгового і військового руху, що був пов'язаний з ландшафтом місцевості.

Центральне плато, що поросло лісом, витягнулось у вигляді клину з півночі на південь. Вузким мисом воно виходить до місця злиття річок Лопані і Харкова. Їх широкі долини оточують центральне плато із заходу, півдня і південного сходу. В ці долини амфітеатрами спускаються схили - Лисої і Холодної гір на заході, Салтівських плато на сході та пологого плато на південному сході. Зовнішні шляхи перетиналися з півдня від центрального плато. В цьому місці у XVIII ст. сформувалася торгова площа. Вона знаходилася біля стін фортеці, що була зведена уздовж зовнішніх доріг на Белгород, Охтирку і Чугуїв, а далі на Дон.

У межах цього утворення складалася внутрішня структура руху, нерозривно пов'язана із зовнішньою. Із заходу від кремля і торгової площі, в долині річки Лопань, виникли дві слободи. Слободи сполучала прокладена між ними вулиця (зараз вул. Енгельса). В місцях перетину зовнішніх доріг і цієї вулиці утворилися площі – центри слобод – Благовіщенська і Різдвяна, назви яких походять від церков, що на них розташовані.

В основі функціональної структури міста лежав перетин зовнішнього руху в центрі, біля підніжжя пагорба. Його доповнювали зв'язки, що огинали центр, між "районними" вузлами в долинах річок.

Наприкінці XVIII – першій половині XIX ст. посилилася структурна роль зовнішнього руху в напрямі схід-захід. В цей період у Харкові відбулися суттєві планувальні зміни відповідно до канонів класицизму. Найважливішим було формування широтного діаметра Харкова, утвореного Московською і Катеринославською зовнішніми шляхами, які, як і раніше, вели до центральної Торгової площі. На цьому діаметрі утворився новий вузол тяжіння – торгова Кінна площа, де почали зводитися і перші промислові підприємства Харкова. Перші площі - Благовіщенська і Різдвяна на заході опинилися з боку від зовнішнього руху. Тепер головною для них стала вулиця (зараз вул. Енгельса), що вела до нової магістралі. Розташовані ж на сході Вознесенська і Михайлівська площі злилися в єдину структуру – обширну торгову площу біля міських воріт, до якої вели три зовнішні дороги.

Таким чином, період класицизму ще більше посилив центроспрямований характер структури Харкова, зросла роль вулиць, що огинали центр міста.

Зовнішні та внутрішні шляхи руху багато в чому визначали композицію міста, починаючи з формування зовнішніх панорам, що розкривались при під'їздах, і закінчуючи розміщенням інтер'єрних ансамблів в місцях функціонального тяжіння. При зміні соціальних умов і транспортних шляхів перекомпоновувалися домінанти.

На функціональному каркасі, що був створений структурою руху і ландшафтною ситуацією Харкова, також була сформована аналогічна структура домінант. Можливість дальніх оглядів створювали обширні долини річок Лопані та Харкова між центральним плато і навколишніми пагорбами. Завдяки цьому собори, споруджені на рельєфному мисі, було видно зі всіх зовнішніх під'їздів і домінували у всіх зовнішніх панорамах.

Домінанта міста – Успенський собор (а з кінця XVII ст. до сер. XIX – Покровський собор) був розташований в оточенні кріпосних башт і церков: Миколаївської, Троїцької, Воскресіння та ін.

Розташовані за напрямом руху слобідські церкви (Різдвяна, Благовіщенська, Дмитріївська, Троїцька та ін.) в долинах "кадрували" при під'їзді домінанту на пагорбі в глибині панорами, а також фіксували свої підцентри, що розташовувалася на перетині зовнішнього і головного внутрішнього руху.

У період класицизму найяскравіше композиційне вираження одержав широтний діаметр Харкова. Новою загальноміською домінантою стала 80-метрова дзвіниця Успенського собору (1844 р., архітектор Є.А. Васильєв), яку доповнювали оточуючі її Покровська, Миколаївська і Університетська церкви. Вулиця Катеринославська (колишня Охтирська дорога) проходила так, щоб дві раніше слобідські церкви - Різдвяна і Благовіщенська при русі по цій вулиці сприймалися як свого роду "пропілєї", які б фланкірували ансамбль центру.

При під'їзді зі сходу по Московській дорозі аналогічну роль "пропілеїв" виконували Михайлівська і Вознесенська церкви. І тут "кадрующим" елементом була церква Святого Духу на Кінній площі, що побудована в середині XIX ст.

Таким чином, у Харкові в період класицизму посилюється центральна спрямованість композиції і продовжує зберігатися роль периферійних домінант.

У період капіталізму стрімко розвивалося промислове виробництво, поширилася і змінилася торгівля. Зміни соціально-виробничих умов, які були викликані першою промисловою революцією, полягали в переході від мануфактурної до фабрично-заводської стадії розвитку промисловості. Зовнішні зв'язки міст, що посилювалися, з місцями виробництва, збуту продукції і джерелами сировини зажадали створення принципово нового виду руху – залізничного. Поява залізниць, у свою чергу, стимулювала створення нових підприємств металообробної, машинобудівної та інших галузей промисловості. Змінюється швидкість зовнішнього руху, прийоми трасування залізниць. Все це обумовлювало трасування залізниць тільки по долинах. Вперше зовнішній рух і внутрішньоміське життя. Зв'язок промислового виробництва із зовнішнім рухом викликав концентрацію промислових підприємств уздовж ліній залізниць і, відповідно, перенесення місць концентрації з центру на периферію великих міст.

Зовнішній рух, який починав обслуговувати переважно виробництво, поступово втрачав зв'язок з центром міста і його торговою площею, куди раніше поставлялися сільськогосподарські продукти для продажу. Все більше зовнішній рух концентрувався на периферії, в місцях розміщення станцій, складів і промислових підприємств.

У зв'язку з можливістю швидкої доставки товарів залізницею і пароплавами міняється характер торгівлі. У зв'язку з цим торгова площа зі шляхами руху, що ведуть до неї, втрачає своє колишнє значення комунікаційного вузла.

У період промислового розвитку змінюється система цінностей – соціальна значущість архітектури розглядається не з погляду ідеологічної, а лише утилітарної. Собор, архітектурна домінанта міста, втрачає своє соціальне значення, а нові соціальні домінанти (банки, біржі) не сприяють об'єднанню міста в єдине ціле. Зовнішні та внутрішні шляхи руху прокладаються тільки з погляду доцільності.

Ще більшого значення транспортного вузла набув Харків. В результаті розвитку зовнішньої і внутрішньої торгівлі в другій половині XIX ст. посилювалися економічні зв'язки центру держави з чорноморськими і азовськими портами: Одесою, Миколаївом, Херсоном, Севастополем. Це зумовило будівництво залізниць Москва – Харків – Ростов (1869 р.), а потім залізниць, що сполучає центр держави через Харків з Севастополем і Миколаївом (1871 р.). В 1895 р. через Харків пройшла Балашовська залізниця, що веде на Волгу через Донбас, який почав розвиватися як могутнє джерело вугілля. В 1911 р. – Північно-Донецька залізниця, якою вугілля з Донбасу і руда з Кривого Рогу доставляли до промислових підприємств центральних районів країни. Харків став одним з найбільших залізничних вузлів.

Після будівництва залізниць колишня шосейна дорога Москва – Харків (Подільське шосе), що входить з півночі в історичний центр міста по Сумській вулиці, втрачає значення зовнішньої транспортної комунікації. "Скасовується" колишня поштова дорога з Харкова на Крим. З часом зовнішні вантажні та пасажирські перевезення починає виконувати залізниця.

Таким чином, основним зовнішнім сполученням стає залізниця. Вона огинає місто з південного сходу, півдня і заходу. Уздовж нового напрямку зовнішнього руху формуються вантажні та пасажирські залізничні станції. На захід від центру, біля підніжжя Холодної гори – ст. Курсько-Харково-Азовської дороги, з початку XX ст. – ст. Південних залізниць. На південній околиці міста в долині річки Нетечі – ст. Північно-Донецької залізниці. В обширній долині на південному сході – ст. Балашовської залізниці.

Уздовж залізниць і, в першу чергу, поблизу залізничних станцій Балашовської і Південних залізниць починають формуватися райони промислових підприємств, складів і робочих селищ. Найкрупніші підприємства концентруються на північному заході і

південному сході від центру. Численні дрібні підприємства розташовані на півдні, навкруги ст. Північно-Донецької залізниці. Будують нові заводи на південно-західній околиці міста. У зв'язку з цим формуються нові напрями внутрішнього руху, які сполучають ці промислові зони. Не зважаючи на те, що центр втратив значення місця тяжіння зовнішніх потоків, внутрішній рух продовжує прямувати до нього у зв'язку з існуванням старої центроспрямованої структури вулиць. Всі потоки вантажного руху, що збільшуються, прямують через центр міста радіальними вулицями.

Таким чином, структура руху Харкова на рубежі XIX – XX ст. обумовлена новим зовнішнім рухом, що огинав місто, і формуванням внутрішніх потоків, які стали сполучати периферійні центри тяжіння, утворені на зовнішніх напрямках.

Інтенсивне транспортне сполучення між Південним вокзалом, центром міста і торговим центром на Благовіщенському ринку спричинив розвиток структури центру на захід, убік головного зовнішнього зв'язку. Колишня слобідська Благовіщенська площа в долині річки Лопань стає однією з центральних площ міста. Вона виявилася на перетині руху між вокзалом, центром, ринком. Тут формується новий центр оптової торгівлі.

На базі Балашовської залізниці з 90-х років XIX ст. почала формуватися крупна промислова зона на південному сході Харкова.

У цих частинах міста триває і інтенсивне житлове будівництво. Наприкінці XIX – на початку XX ст. створюється низка проектів планування численних левад і обширних приватних володінь у південній і західній частинах міста.

Таким чином, нову внутрішньоміську структуру Харкова формували зони промислових підприємств у долинах уздовж зовнішніх шляхів руху. Їх сполучали вулиці, що огинали центральний пагорб і створювали новий напрям руху, який проходив по долині й повторював згин харківських річок. Вузлами, що стикують зовнішню і внутрішню структуру, стали вантажні залізничні станції і пасажирський вокзал. Велику роль продовжувала відігравати стара – радіальна структура. У зв'язку з цим значною мірою збереглися функції історичного центру.

Композиційний зв'язок міста і зовнішнього оточення, як і раніше, забезпечувала історична домінанта – дзвіниця Успенського собору, розташована на мисі центрального плато на території колишньої Харківської фортеці. Але на рубежі XIX – XX ст. її роль як архітектурної домінанти знизилася. По-перше, у зв'язку із значним збільшенням розмірів Харкова. По-друге, архітектурна домінанта – дзвіниця Успенського собору – поставала в панорамах серед майже рівних їй по висоті церков: Благовіщенської, Дмитрівської, Вознесенської та ін. і нових вертикалей: пожежних та водонапірних башт, елеваторів.

До них додавалися розташовані в долині річки Харків Трьохсвятительська (1914 р.), Олександрівська (1881 р.) і Преображенська (1060 р.) церкви.

При під'їзді з південного сходу домінуюча роль дзвіниці Успенського собору знижувалася за рахунок розташованих навколо вертикалей Миколаївської церкви, костіолу на Театральній площі, синагоги на Пушкінській вулиці та оточуючих центральний пагорб Вознесенської, Олександрівської і Трьохсвятительської церков.

Ослаблення композиційного значення дзвіниці Успенського собору співпадало із втратою соціально домінуючої ролі культовими будівлями, проте нові соціальні домінанти – банки і біржа, сконцентровані на Миколаївській і Павловській площах, крупні торгові будівлі на Благовіщенській площі не брали участь в зовнішніх панорамах. Вони були лише інтер'єрною фоновою забудовою. Таким чином, на рубежі XIX – XX ст. композиційна роль історичної домінанти в зовнішніх панорамах була значно ослаблена, а нові соціальні домінанти в них не брали участь. Отже, композиція першого рівня була зруйнована.

Другий композиційний рівень формували колишні домінанти і їх нові вертикалі – церкви, які, як і раніше, розташовувалися на шляхах основного внутрішньоміського руху. Але на відміну від допромислового періоду, коли церква фіксувала функціональний і соціальний центр на шляху основного руху, нова периферійна вертикаль відповідала зокрема другорядній торговій площі. В той же час нові функціональні домінанти – заводи

(заводоуправління), пов'язані з новою структурою руху, не стали композиційними акцентами і не брали участь в панорамах. Вони мали вигляд скупчення заводських корпусів та інженерних споруд, що обмежують огляд при русі уздовж них.

Наступним важливим композиційним вузлом була Привокзальна площа. В результаті аналізу картографічних і літературних джерел встановлено, що по-перше, в 70-х роках XIX ст. з вокзалу відкривалася широка панорама всього центру міста. Таку можливість давав незабудований простір від вокзалу до колишньої Тюремної вулиці (зараз вул. Маршала Малиновського). При цьому ще зберігалася стара композиція міста: співвідношення площинної забудови долини Залопанья і вертикалей ансамблю на центральному пагорбі. За проектом планування привокзальної території 1896 р. (архітектор В.С. Покровський) нова Слов'янська вулиця була орієнтована по осі будівлі вокзалу. В її перспективі від вокзалу мали виднітися куполи і дзвіниця Успенського собору. Після реконструкції вокзалу 1869-1901 рр. його головний об'єм був зсунутий на південь і орієнтований не на доміную, а на центр площі. При спорудженні будівлі управління Південної залізниці (1912-1914 рр.) вже не враховувалася необхідність орієнтації площі на архітектурну доміную, а в ансамблі центру нова будівля Благовіщенської церкви стала конкурувати з дзвіницею Успенського собору. Забудова в 1930-х рр. східної межі площі по вулиці Червоноармійській майже повністю закрила панораму від Привокзальної площі на архітектурну доміную міста.

Таким чином, важливий елемент нової структури міста, місце стику зовнішнього і внутрішнього руху, втратив композиційний зв'язок із доміною, вичленовуючись із загальної композиції в самостійний фрагмент.

Отже, і на другому композиційному рівні виникла суперечність між старими і новими, композиційними та соціальними доміюантами, що призвело до руйнування колишньої естетичної цілісності міста.

Третій композиційний рівень створили доміюючі вузли на магістралях, що утворили загальноміський каркас. Але ці інтер'єрні площі не мали композиційного зв'язку ні із загальноміською доміною, ні з новими функціональними і соціальними доміюантами. Вони розташовувалися усередині кварталів, в місцях, зручних лише за утилітарними умовами. Їх церкви, на відміну від попереднього періоду, не "кадрували" центральну дзвіницю при русі, а виконували самостійну роль, конкуруючи з нею висотою. Всі вони будувалися без урахування ландшафтної ситуації і розташовувалися в долині, що оточувала центральний пагорб з його доміюантами, але вертикальні параметри цих церков на початку XX ст. досягали 70 м, тобто дорівнювали висоті дзвіниці Успенського собору. Це призвело до нівеляції ландшафту в загальноміських та інтер'єрних панорамах.

Таким чином, на третьому композиційному рівні посилюлися периферійні доміюанти, унаслідок чого значно знизилася фокусне значення загальноміської доміюанти. Нові соціальні об'єкти не несли композиційного навантаження і не брали участі ні в зовнішніх, ні в інтер'єрних панорамах.

Контрольні запитання:

1. Які явища в суспільстві мали вплив на розвиток містобудування сер. XIX – поч. XX ст.
2. Проаналізуйте функціональну та композиційну структуру міста Харкова до початку першої промислової революції та в період промислового розвитку

ЛЕКЦІЯ 2

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВУЛИЦЬ ДОРЕВОЛЮЦІЙНОЇ МЕРЕЖІ МІСТА ПІД ВПЛИВОМ ПЕРШОЇ ПРОМИСЛОВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ (РЕКОНСТРУКЦІЯ ОСМАНА). СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ РЕКРЕАЦІЙНОЇ МІСТОБУДІВНОЇ СТРУКТУРИ В ІСТОРИЧНИХ МІСТАХ

2.1. Вплив промислової революції на містобудування. Реконструкція Османа

На початку XX ст. великі міста всіх промислово розвинених країн переживали в стані транспортну кризу, яка все більше посилювалася. Власне, транспортна криза почалася в європейських містах ще в середині XIX ст. перша після виникнення залізниць і друга після винаходу двигуна внутрішнього згорання.

Криза середини XIX ст. (крім цілого ряду інших причин) пояснюється тією обставиною, що залізниці протягом довгого часу не мали сполучних гілок, через що транзитні пасажирські та товарні потоки були додатковим навантаженням на застарілу вуличну мережу. При збільшенні населення в масштабі цілих країн перевезення пасажирів з одного тупикового вокзалу на інший перетворилося на надзвичайно гостру і невідкладну проблему. Прямим рішенням цієї проблеми була генеральна реконструкція Парижа, проведена під керівництвом Османа в 1852 – 1870 рр. Пробивка між вокзалами прямолінійних бульварів і кільцевих магістралей дозволила Осману суттєво поліпшити рух містом ще до відкриття окружної паризької залізниці (див. лекцію 7). Таке ж значення мала і кільцева віденська магістраль Ринг-штрассе. На відміну від Парижа і Відня рішення проблеми транзитного руху в Лондоні обійшлося без радикальної реконструкції вуличної мережі. Залізничний вузол Лондона, що поступово будували, дав можливість зручно перетинати і об'їжджати столицю Англії без жодних пересадок. Із будівництвом метрополітену рух в Лондоні ще більше розвантажився. Аналогічним чином, за допомогою залізниць, які були прокладені по насипах і естакадах, в Берліні забезпечено транзитний рух через місто ще в 80-х роках XIX ст.

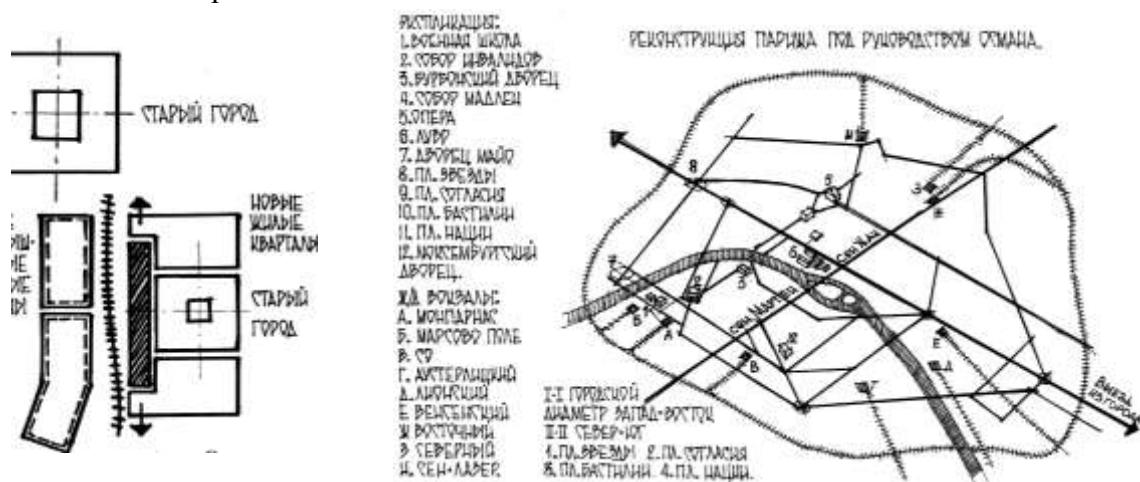


Рис. 2.1 – Генеральна реконструкція Парижа, проведена під керівництвом Османа в 1852 – 1870 рр. (рис. В. Чалого).

Проте повної ліквідації транспортної кризи досягнути все ж таки не вдалося, оскільки вирішальне значення в містах мав не транзитний, а місцевий рух. До початку XX ст. криза знову загострилася. Затори в центральних районах великих міст перетворилися тепер на звичне явище. Транспортні затори виникали на перехрестях головних міських магістралей, на площах, що були вузлами інтенсивного руху, на вузьких вулицях, біля в'їздів на мости, в районах великого скупчення пішоходів. Ще в 80-х роках XIX ст. на вулицях великих міст Європи і Америки з'явилися перші електричні трамваї і автомобілі. Поки швидкість руху

автомобілів не перевищувала 20 – 25 км за годину, а загальна їх кількість була невелика, очевидного конфлікту з кінним рухом автомобіль не викликав. Автомобіль став домінувати в русі, поступово витісняючи до тротуарів карети і фургони, а потім захоплюючи і головні вулиці міст. Далекоглядним архітекторам і фахівцям міського господарства було зрозуміло, що майбутнє належить швидкісному механічному транспорту і в першу чергу автомобілю. На користь автомобільного руху потрібно було розширювати проїзди, реконструювати площі, сприяючи безпеці руху на них, і нарешті критично переглянути всю вуличну мережу, оскільки від неї залежала загальна циркуляція транспорту в місті. Готовим до вирішення цих проблем виявився Ежен Енар, що став головним архітектором Парижа через 30 років після закінчення османовської реконструкції.

Енар здобув широку популярність як будівельник двох Всесвітніх паризьких виставок: 1889 і 1900 рр. Для другої з них він побудував на Марсовому полі так звані палаци «Електрики» й «Ілюзій». Проте наші сучасники цінують його не за ці характерні для свого часу претензійні та еклектичні будівлі – заслуги Енара в його містобудівних роботах і, перш за все в тих наукових дослідженнях, які він провів, готуючись до другої реконструкції Парижа, на жаль не відбулась. Ежен Енар не був вузьким фахівцем міського руху, здатним пожертвувати заради нього побутовими і культурними інтересам міського населення. Навпаки, Енар розглядав рух як один із проявів життєдіяльності міського організму, як наслідок цієї діяльності, а не першопричину її. Понад усе цікавила цього видатного теоретика проблема міського суспільного центру. Центр міста він уподібнював людському серцю, з яким органічно пов'язані артерії його живлення, тобто вулиці, що несуть потоки руху. «Проте, – говорив він, – необхідно понизити надмірний рух в центрі, бо так само, як і надлишок крові в серці, воно здатне привести міський організм до передчасної загибелі». Звідси випливають два основні висновки Енара: по-перше, звільнити міський центр від транзитного руху і, по-друге, поліпшити зв'язки центрального району з периферією міста і заміськими шосе.

Встановивши, що у 1906 р. переважна більшість транспортних засобів зосереджувалася в самому центрі міста, Енар звернувся до вивчення Берліна, Лондона і Москви як міст, що мають з Парижем багато загальних рис. На думку Енара, Москва і Берлін мають зручні для руху і художньо-виразні генеральні плани. Центральне ядро Москви, що складається з Кремля і Китай-міста, оточує кільцева магістраль, що має діаметр 1 км. Від неї відходять 11 радіальних вулиць, які створюють більш-менш рівномірне віяло проміння, додатково зв'язаного двома ширшими кільцями: Бульварним і Садовим. В Берліні центральне ядро мало дещо більший діаметр (1,5 км) і ясно виражену вісь симетрії, якою є прямолінійна Унтер-дон-Ліндеї. Так само, як і в Москві, це ядро огинає кільцева магістраль, від якої йдуть 14 радіальних шляхів. В порівнянні з Москвою і Берліном Лондон спланований не досить ясно. В процесі вивчення плану Лондона Енар знайшов три пункти, які є центрами 16 магістралей, що розходяться проміннями. Цими пунктами є вершини правильного трикутника із сторонами 3 км, а саме: Трафальгарська площа, Банківське перехрестя на сході та перехрестя на півдні від Темзи поблизу Елефант-енд-Кестль.

Так, Лондон також має свою центральну територію від якої розходяться інші магістралі. Території подібного типу Енар назвав «випромінюючими ядрами міст».

Ретельний аналіз, проведений над циркуляцією і напруженістю руху в центральних районах Парижа, Лондона, Берліна і Москви, переконали Енара в тому, що випромінюючі ядра дають позитивний ефект лише при порівняно невеликих діаметрах (в межах від 1 до 3 км) і за наявності 12 – 15 вулиць, що радіально розходяться. Чим менший діаметр випромінюючого ядра, тим менша необхідність в проникненні на його територію автомобільного транспорту. При діаметрі 1 – 1,5 км (наприклад, в Москві, Берліні, Відні) центр міста може бути повністю звільнено від руху наземного механічного транспорту. Таких цікавих і прогресивних висновків дійшов Енар в результаті вивчення європейських столиць.

Зробивши висновки із проведеного аналізу, Енар констатував, що випромінююче ядро Парижа, що обмежене Великими бульварами на півночі й Сен-Жерменським бульваром на півдні, дуже велике (велика вісь овала між площами Согласії і Бастилії має 4 км), а кількість радіальних вулиць, що відходять від нього, недостатня для розвантаження руху. З дев'яти вулиць, що відходять від бульварного кільця, жодна не є абсолютно бездоганною. Самий центр міста також не має зручних магістралей. Так, проспект Опері замикається бульваром Османа, через що і не може бути якісною випромінюючою магістраллю; інші вулиці (як, наприклад, Ріволі, Дофіна, Монмартрська) дуже багатолюдні й вузькі, тоді як Севастопольський бульвар, що простягається з півночі на південь і його продовження – бульвар Сен-Мішель – вкрай перенасичені транспортом. З цього аналізу стали очевидними найбільші помилки Османа, які полягали в тому, що Осман пропустив транзитний рух через самий центр міста, створивши небезпеку на перехресті біля башти Сен-Жак, і перебільшив розміри центрального випромінюючого ядра, в той же час, не забезпечивши йому достатньої кількості вилетних магістралей.

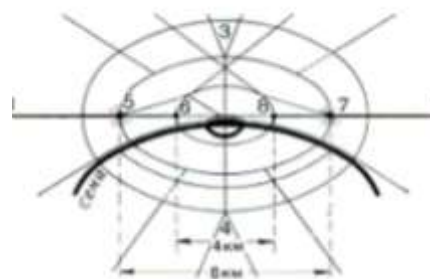


Рис. 2.1 – Схема чотирикутного випромінюючого ядра із сторонами 1 км за проектом Енара

Намагаючись поліпшити планування центрального району Парижа, Енар склав проект чотирикутного випромінюючого ядра із сторонами 1 км. Паралельно вулиці Ріволі він пропонував прокласти широкий проспект, який мав би перетнути Пале-рояль і, огинаючи Вандомську площу, простягатися далі на захід. Західну межу випромінюючого ядра мусила визначати вулиця Ришельє, що розширялася за проектом Енара; південна межа нового центрального району проходила б по реконструйованій Університетській вулиці через площу Сен-Мішель, тоді як східною межею був існуючий Севастопольський бульвар. Ці перетворення, безумовно, дозволили б розвантажити рух в центрі Парижа. На жаль, сучасники Енара не зуміли оцінити його далекоглядну ідею про розвантаження руху в центрах великих міст. І це було цілком природним, оскільки містобудування 1900-х років було прямим продовженням того, що відбувалося в другій половині XIX ст. Аж до першої світової імперіалістичної війни османовська реконструкція Парижа все ще продовжувала захоплювати архітекторів як зразок кардинальної перебудови великого міста, проведеної з небувалим розмахом.

2.2. Міста-сади і передмістя-сади

Перше десятиліття XX ст. ознаменувалося не тільки пошуками виходу з транспортної кризи, але і спробами висунути нові форми міського розселення. Якщо першу з цих проблем намагався вирішити Ежен Енар за допомогою ревізії і удосконалення османовського планування, то другу настирливо розробляв Ебенізер Говард.

В містах-гігантах Говард бачив «важко хворого». Ці міста потрібно було лікувати не планувальними засобами, а перш за все шляхом скорочення кількості жителів. На цьому ґрунті й зародилася ідея Говарда про створення для розселення людей «третього магніту»,

який мав був виникнути на лоні природи, за містом та поєднав би в собі всі переваги міського і сільського життя. «Третім магнітом», на думку Говарда, мусили стати економічно автономні міста-сади. З часом вони мали б розвантажити великі міста.

Ідея Говарда про міста-сади мала три основні аспекти: соціальний, економіко-географічний і містобудівний. Схема географічного розташування міст-садів нагадувала планетну систему, центром якої було велике місто з багатомільйонним населенням. Навкруги Лондона Говард припускав заснувати декілька десятків таких міст, щоб, розміщуючи в них дрібні підприємства промислового і торгового призначення, можна було суттєво зменшити кількість мешканців в самій столиці. Проте у відірваності міст-садів від крупного центру були свої недоліки, оскільки ціла низка громадських установ (включаючи і вищі школи) ставали вже недоступними.

Планувальна схема окремо взятого міста-саду уявлялася Говардом у вигляді колоподібної міської території, яку оточували сільськогосподарські угіддя. Пояс сільськогосподарських земель підлягав озелененню на користь міста, на вільних територіях дозволялося селитися фермерам. Говард визначив територіальні розміри міста-саду, які не перевершували 2 км в діаметрі. Крім зовнішнього лісопаркового поясу саме місто рясно насичувалося зеленню. Близькість розташованих у периферії міста-саду нешкідливих виробничих підприємств створювала свої зручності, тоді як залізниця сполучала місто-сад з іншими населеними пунктами і з центральним містом, що здійснювало верховне керівництво у федерації.

У 1904 р. Говард будує перший експериментальне місто-сад Лечворт за 55 км від Лондона. Генеральний план Лечворта був складений Баррі Паркером і Раймондом Енвіном. Загалом він не різнився з теоретичною схемою Говарда. Так само, як і у загальній схемі Говарда, центром міста став партерний сквер. Від скверу за всіма напрямками було прокладено 12 радіальних вулиць. Одна з них (Бродвей) була розширена до 30 м і перетворилася на головну магістраль міста-саду, що зручно з'єднала головне шосе на Хитчин з вокзалом Лондон-Кембріджської залізниці. Навкруги центрального району Лечворта, так само, як і в ідеальній схемі Говарда, була прокладена кільцева магістраль, усередині якої виявилися різноманітні цивільні та і торгові будівлі, а саме: зал для зборів, театр, музей, бібліотека, лекторій і цілий ряд зручно розташованих магазинів. Промислові підприємства також утворили своє кільце на зовнішніх околицях міста з таким розрахунком, щоб повністю не відмежовувати житлові райони від замиських лугів і гаїв. Особливо вдалою вийшло у автора проекту планування і забудова великих житлових комплексів.

Але, незважаючи на високу якість будівництва, Лечворт заселявся досить повільно. Основною поразкою Говарда виявилось ускладнення досягнення економічної автономії міст-садів, з одного боку, та висока ціна котеджів для робітників, з іншого. Лише в окремих випадках вдавалось умовити власників фабрик і торгових підприємств назавжди покинути насиджені місця в Лондоні. І тільки дехто із столичних жителів погоджувалися змінити свої міські будинки і квартири на далеко розташовані замиські, не дивлячись на спокусу жити серед сільської природи.

2.3. Виникнення районного планування

Проблема районного планування зародилася на ґрунті інтенсивного розвитку промисловості в розвинених і перенаселених країнах. Хаотичне розміщення фабрик і заводів, що витісняли сільськогосподарські угіддя і ліси на околицях великих міст, невдале прокладання залізниць і шосейних доріг, порушення гігієнічних норм при розміщенні водозаборів, звалищ і полів зрошування – все це призвело до того, що на обширних територіях умови для розселення стали несприятливими. Вже наприкінці XIX ст. в деяких індустріальних районах Англії, Франції, Німеччини і США повністю зникла місцева фауна і сильно постраждала флора.

У виникненні районного планування видатну роль відіграв англійський архітектор-планувальник Патрік Аберкромбі. Аналізуючи планування Донкастерського

кам'яновугільного басейну, не можна не наголосити на великій схожості його з системою говардовських міст-садів. Дійсно, так само, як і у Говарда, посередині сузір'я невеликих міст розміщується його головний адміністративний і культурний центр – Донкастер. Аналогічно з плануванням Говарда населені пункти утворюють навкруги Донкастера рівномірне кільце і сполучені з ним радіальними транспортними комунікаціями. Навіть чисельність населення там і тут виявилася приблизно однаковою. Але ця схожість лише формальна, оскільки жодне з міст-супутників Донкастера не було містом-садом, а вся система не призначалася для переселення людей з міста-гіганта.

Плануванню підлягали саме місто, розташоване на невеликій судноплавній річці Дон, і з'єднані з ним промислові селища, що виникали поблизу нових шахт. Аберкромбі визначив наступні завдання: 1) визначення чисельності населення у всіх містах кам'яновугільного району, виходячи з виробничої потужності добувної і обробної промисловості; 2) встановлення кількості селищ, що розташовуються поблизу шахт; 3) обрання місць для нових населених пунктів і їх планування; 4) прокладення комунікацій, що сполучають всі міста і підприємства в єдину систему; 5) розширення і реконструкція центрального міста. Вирішуючи поставлені завдання, Аберкромбі розташував на околицях Донкастера 12 добре упорядкованих селищ, розрахованих (в середньому) на 15 тис. жителів кожне. Якщо до початку планувальних робіт населення району складало 140 тис. людей, то тепер (включаючи і центральне місто) воно подвоювалося. Кожне з селищ призначалося для обслуговування 10 – 12 шахт, що забезпечувало йому економічну автономію і в той же час давало можливість розмістити в них магазини, амбулаторії і різноманітні місця розваг. Але головну роль в громадському і культурному житті всієї федерації промислових селищ виконував Донкастер. Про вплив головного міста на навколишні його міста і селища красномовно говорить сам Аберкромбі: «Старе місто не пригнічувало їх індивідуальне життя і не затьмарювало його. Донкастер – це не набрякле місто, що випустило свої щупальця, ні, це метрополія в найширшому значенні цього слова. Для вищої освіти, для драматичного, музичного і образотворчого мистецтва, для важливих ділових відносин і для розваг, розширений та реконструйований, Донкастер надає жителям його сателітів широкі можливості».

Проте містобудівні заходи в Донкастерському басейні були тільки частиною його районного планування. Відповідно до загального плану району, були прокладені радіальні магістралі, що зручно з'єднали міста-супутники з центральним містом. А, крім того, система селищ одержала додаткову магістраль у вигляді спеціальної кільцевої паркової вулиці.

Викликає цікавість застосоване Аберкромбі зонування території. В рішенні цього завдання він просунувся далі за Говарда, оскільки запровадив функціональне зонування на весь географічний район. Територія Донкастерського басейну була розділена на дві зони: промислову і нейтральну. Але якщо в промисловій зоні заборонялося всяке житлове будівництво, то в нейтральній, при збереженні досить значних сільськогосподарських угідь (і в першу чергу пасовищ), розміщувалися населені пункти, шахти і деякі нешкідливі підприємства. Все це склало в сукупності єдину систему. На географічній карті Британських островів Донкастер займає вельми скромне положення. Але тоді він відіграв велику роль у розвитку містобудування, оскільки саме звідси і розпочало свій переможний шлях районне планування.

Контрольні запитання:

1. В чому полягала сутність реконструкції Османа.
2. Який вплив мали реконструкції Берліна, Парижа та Лондона на розвиток великих капіталістичних міст Європи та Росії на зламі XIX і XX ст.
3. Поясніть позитивну роль районного планування.

ЛЕКЦІЯ 3

АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВО МОДЕРНУ. ПОШУК НОВОГО СТИЛЮ

Кінець XIX – початок XX ст. (до 1917 р.) характеризується складними, вельми суперечливими процесами пошуків нового стилю. Стилiзаторство другої половини XIX ст. заважало при проектуванні нових споруд. Все більше і більше виявлялася невідповідність його архаїчних прийомів щодо побудови нових архітектурних структур. Композиційні схеми будівель минулого важко було нав'язувати спорудам іншого призначення і масштабу. Величезні розміри універсальних магазинів, операційних залів банків, дебаркадерів вокзалів або багатоквартирна структура прибуткових житлових будинків, що не мали прецеденту в минулому, не мали традиційної композиції. Доцільність і логіка прогресивних конструкцій вимагали іншої архітектурної системи і, перш за все, встановлення відомої одноманітності в стильовій спрямованості архітектури. Було зрозуміло, що якщо не вдасться відновити втрачену єдність між функцією, конструкцією і естетикою архітектури, то потрібно хоча б використати в системі її художні засоби і осмислити їх відповідно до нових раціоналістичних та ідейно-художніх вимог. До того ж, буржуазія тоді вже не вважала за необхідне виряджатися у чужий одяг і хотіла мати свій власний архітектурний стиль.

Весь процес розвитку світового мистецтва і архітектури не може бути штучно розчленований на окремі замкнуті стилістичні відрізки. Вся історія мистецтв і архітектури є живою тканиною, що постійно розвивається і змінюється. Проте при всій рухомій мінливості форм мистецтва в межах того або іншого періоду завжди були відносно стійкі художні ознаки – композиційні, пластичні, колористичні, ритмічні та ін., що визначають стиль того або іншого часу.

Поява тих або інших типів архітектурних споруд завжди характеризувалася політичним та суспільним устроєм країни, ідеологічними й побутовими умовами, системою релігійних вірувань, народними традиціями. В Стародавньому Римі, наприклад, будували так звані базиліки, що були будівлями адміністративно-судового призначення, грандіозні лазні-терми. В епоху Середньовіччя потреба в цих спорудах відпала, і вони вже не зводилися. У феодальну епоху основними видами монументальних будівель були замки, монастирі, міські собори. В XIX ст. будувалися зовсім інші споруди, що відповідали капіталістичним умовам розвитку.

Художня цінність архітектурних споруд визначається рішенням зовнішнього і внутрішнього вигляду будівель. Давньоримський теоретик Вітрувій підкреслював, що архітектор повинен забезпечити спорудам «приємний», «нарядний», «бездоганий», «благовидний» вигляд. Краса, виразність вигляду мали бути присутніми в кожній будівлі. Художній вигляд будівель визначають два основні моменти: загальні – композиційні форми і форми приватні, детальні. Загальні архітектурні форми – це головні об'єми споруди, основне згрупування його мас, його пропорції – те, що ми називаємо композицією будівлі. Поняття загальних архітектурних форм включає не тільки зовнішні, але і внутрішні об'єми. Під «приватними» формами ми розуміємо архітектурні (у тому числі й декоративні) елементи, що мають приватний характер стосовно до всієї композиції будівлі. До них можна віднести карнизи, фронтони, балкони, наличники вікон і дверей, скульптурні деталі споруди та інші елементи декору.

Приватні архітектурні елементи мають велике значення, вони доповнюють і завершують основні об'єми будівель, роблять їх пластично виразнішими, дозволяють більш точно передати масштаб споруди. Але все ж таки художня виразність будівлі залежить, перш за все, від композиції в цілому, від згрупування загальних мас споруди, від її силуету, загальних пропорцій.

Але архітектура має три характерні особливості – крім естетичного є ще функціональний і конструктивний аспекти архітектури. Конструктивний аспект архітектури – найважливіший і найорганічніший чинник при визначенні композиції будівлі. В той же час

конструкції самі по собі здатні породжувати значний естетичний ефект, отже, вони входять до естетичної характеристики будівель.

Таким чином, стиль – сукупність основних рис і ознак архітектури даного часу і даного народу, що виявляється в особливостях її функціональної, конструктивної і художньої сторін. До поняття стилю входять характерні для даного часу прийоми побудови планів і об'ємних композицій будівель, будівельні матеріали та конструкції, а також типові форми і мотиви художньої обробки, що використовуються. Кожний стиль породжується певною епохою, разом з нею еволюціонує і занепадає або ж перетікає в інший стиль, який багато в чому від нього відрізняється і формується ще в його рамках.

Перший етап у розвитку архітектури сер. XIX — поч. XX ст. можна вважати перехідним від класицизму до архітектури модерну. Європейський модерн – лише один відносно певний і широко розповсюджений «новий стиль», який переважно завершив етап еkleктики і розлучив етап нових, вже не тільки стилістичних пошуків.

По-перше, модерн підвів підсумки перехідного етапу в розвитку світової архітектури, протягом якого робилися спроби зберегти загальні композиційні прийоми класицизму або замінити його іншою смисловою і тектонічною архітектурно-декоративною системою художнього оздоблення фасаду і інтер'єра. Модерн відмовився від тектонічного декору, перейшовши до використання відверто декоративних елементів.

По-друге, модерн показав архітектурно-композиційні можливості нової функціональної організації інтер'єра будівлі, висунувши на перший план вимоги до комфорту.

По-третє, модерн поповнив арсенал архітектурно-художніх засобів новими матеріалами і, перш за все, металом. Нову роль одержало в архітектурі модерну скло.

По-четверте, модерн був фактично першим інтернаціональним стилем, що не мав архітектурних традицій в якій-небудь конкретній національній архітектурі.

Другою безперервною лінією пошуків у роки даного періоду було звернення до національних традицій. Пошуки «національних стилів» разом з модерном завдали сильного удару еkleктиці. На початку XX ст. після занепаду модерну національний романтизм виступає вже не як чиста стилізація, а швидше як прагнення замінити на сучасних будівлях прикраси модерну національним декором.

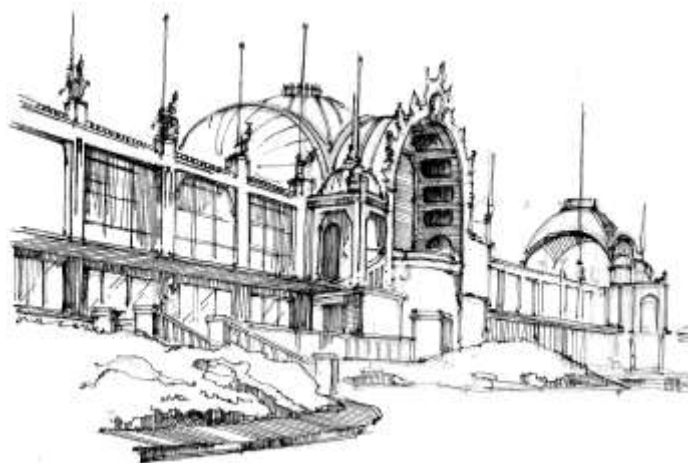
Архітектура розвивалася від класицизму поч. XIX ст. до раціоналізму поч. XX ст. дуже складним шляхом пошуків. Проте подолання традицій, канонів і всієї системи образного мислення, властивої класицизму, було навряд чи можливо без стилістичного хаосу еkleктики, без відвертої декоративності модерну і звернення до національних традицій. Все це розчистило ґрунт для нових пошуків поч. XX ст., що підготували наступний етап розвитку світової архітектури – функціоналізм 20-30-х рр. XX ст. Всі «нові напрями» так чи інакше були пов'язані з модерном, навіть якщо вони і виходили із заперечення його принципів.

Перший напрям багато в чому розвивав і заглиблював художні пошуки модерну. Проте характерне для модерну милування малюнком ліній було якби перенесено тут із графіки в сферу пластики. Це вже був не декор на площині стіни, а пластика самої стіни. Тут форми модерну, що виникли в металі, були доповнені формами природи (Гауді) і потім пластичними можливостями бетону (Мендельсон) і динамікою форми машини (Сант-Еліа). Формально-естетичні пошуки низки прихильників цієї лінії розвитку архітектури поч. XX ст. були близькі до експресіонізму в образотворчому мистецтві.

Другу лінію пошуків можна розглядати як реакцію на декоративізм модерну, причому відмова від декору модерну мала характер принципового заперечення декору взагалі. Від естетичних пошуків простої форми починали і Ле Корбюзьє, і Ауд, і Дусбург, формальні естетичні пошуки яких були близькі до кубізму в образотворчому мистецтві. Ці архітектори йшли до сучасних конструкцій від простих геометричних форм.



а)



б)



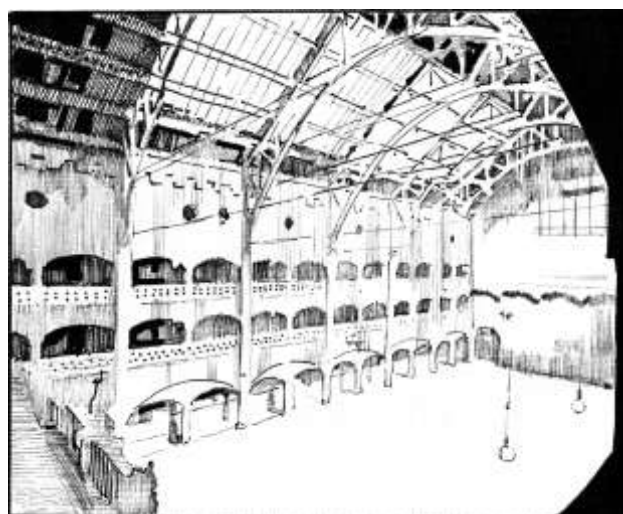
в)



г)



д)



е)

Рис. 3.1 – а) А. Соваж, віла Мажорель в Нансі (рис. Є.Шости); б) Г. Ейфель, вхідний павільйон на всесвітній виставці в Парижі 1878 р. (рис. Г. Ясецької); в) дача Гаусвальда (рис. Н.Мартинко); г) П.Беренс, будинок в Дармштадті (рис. М.Зиновкіної); д) Л.Кекушев, особняк в Москві (рис. А. Попової); е) Берлаге, біржа в Амстердамі (рис. М. Гладченко).

Для третьої лінії пошуків було характерне те, що її прихильники йшли до простих форм від функції і конструкції.

Розвиток промисловості викликав концентрацію житла навкруги заводів. Будуються прибуткові секційні будинки з квартирами, що здаються в аренду. Перші поверхи прибуткових будинків зазвичай відводилися для торгівлі – в них розміщувалися магазини, крамниці, склади. Як правило, прибуткові будинки стоять на вузьких, витягнутих в глибину ділянках, дуже щільно забудованих. Для них характерна наявність декількох внутрішніх дворів.

У зв'язку зі збіднінням дворянства будинки-палади змінилися особняками, меншими за розмірами. Минула парадність приміщень поступається тепер місцем побутовому комфорту.

У ХХ ст. перегляд критеріїв «краси» призвів до відмови від деяких класичних архітектурних форм. Пошук нової архітектурної мови відбувається в ці роки на фоні зростання національної самосвідомості й пошуку форм національної самоідентифікації у всіх аспектах. Склалася стійка відмова від класичних форм і прийомів симетричної побудови фасадів. Це відбулося частково через явну «емоційну девальвацію» класики у зв'язку з її широким використанням, головним чином, у зв'язку з тим, що класична симетрія все частіше викликала суперечності з критерієм «користі» – раціональним у функціональному відношенні об'ємно-планувальним рішенням нових типів будівель. В Росії відчуження від класики психологічно відбувалося як відчуження від архітектури офіціозу:

«В те времена хорошим было тоном
Казарменному стилю подражать,
И четырем или шести колоннам
Вменялось в чин шеренгою стоять
Под неизменно греческим фронтоном» (О.К. Толстой).

Цей новий функціональний принцип компонування будівель «зсередини-назовні» – став головним на рубежі ХІХ – ХХ ст. в архітектурі стилю модерну, що прийшов на зміну еkleктичному історизму архітектури останньої третини ХІХ ст. Хоча розвиток модерну був нетривалим за часом (1890-1910 рр.), його розповсюдження по Європі стало практично повсюдним і захопило всі види образотворчого і прикладного мистецтва, що дозволяє говорити про модерн як про цілісний стиль. Еволюція архітектурних форм в модерні проходила вельми динамічно. Ранньому модерну властива розробка альтернативних класиці нових систем архітектурних форм декору. Майстри раннього модерну відмовилися від класичного урівноваженого вінчання будівлі – карнизом, парапетом або фронтоном. Силует будівель модерну найчастіше динамічний завдяки введенню, асиметрії, крутих щипцевих завершень, рваних фронтонів, пінаклей, баштових виступів із шатровим або купольним завершенням (традиційно в ці башти вкомпановані сходи), ковки, що вінчає коник даху. Освоєння наприкінці ХІХ ст. виробництвом прокатної сталі й скла великих розмірів дозволило майстрам модерну вводити в композицію крупні світові пройми оригінальних форм з віконними коробками і палітурками з гнутих металевих стержнів. Широко застосовуються еркери і балкони, причому малюнок сталевих огорож балконів, відкритих драбин та інших елементів, виконаних з гнутих металевих стержнів одержує характерні контури «удар бича», зігнутого стебла (В. Орта).

Модерн, як стиль і як рух, шукав єдності виразності у всіх формах мистецтва. Модерн був не тільки новим стилем – він був новим світоглядом, що синтезував всі види мистецтва і цінував ремісника й архітектора так само високо, як художника або скульптора.

Стилістичною особливістю модерну стала відмова від прямих ліній і кутів на користь природнішого плавного руху зігнутих ліній. Іншою особливістю нового стилю стало прагнення архітекторів і художників створити єдиний синтетичний стиль, в якому всі

елементи архітектурного об'єкта були б пов'язані в єдине художнє ціле. В класичних зразках модерну ми бачимо, як архітектори при проектуванні інтер'єрів вирішували не тільки завдання організації простору, але і в єдиному стилістичному напрямі проектували меблі для цих інтер'єрів, розробляли малюнки шпалер і вітражів, форми світильників і свічників, навіть сервізи посуду і набори канцелярського приладдя. Принцип художньої єдності всіх елементів предметно-просторового середовища додавав кожному проекту вражаючу цілісність і художню завершеність.

Колір, фактура і текстура матеріалу, візуалізація через напружені лінії роботи конструкцій стали предметом милування художників нового стилю, засобом художньої виразності у формотворенні виробів. Найважливішим для нового стилю стало гасло Анрі Ван де Вельде "Назад до природи".

При відмові від класичних форм майстри раннього модерну досягали повноцінної гармонізації композиції, широко застосовуючи скульптурний або колірний (мозаїчний, керамічний, фресковий) декор. Тематика декору – стилізовані мотиви природного оточення – хвилі, пір'я, крила метеликів, квітів. Улюблені квіти модерну – орхідеї, ірис, тюльпани, цикламени, довгі зігнуті локони волосся.

Широко застосовується на фасадах і в інтер'єрах орнамент. Улюблена колірна гамма модерну – ясно-жовта, синьо-блакитна, лілова, бура. Улюблені архітектурні жанри модерну (крім особняків) – нові типи будівель – вокзали, універмаги, музеї, поштамти, банки, офіси, багатоповерхові прибуткові будинки.

За іншим принципом проводили свій пошук майстри "Віденського Сецесіону" і "школи Глазго", яку очолював Ч.Р. Макінтош. Вони створювали більш "стриманий різновид ар нуво". Пластичні лінії тут були під суворим контролем. В центрі їх уваги були правильні геометричні форми, що багато в чому передбачили прямокутну функціональність модернізму двадцятого століття. Геометрія чистих форм стилю школи Глазго чинила вплив на розвиток ар нуво в Німеччині і Австрії. Віденська група художників і архітекторів - Сецесіон, яка була утворена в 1897 р., вже із самого початку надавала перевагу структурним прямим лініям над примхливими лініями ар нуво. Серед засновників Сецесіону були Отто Вагнер (1841-1918) та його учні Йозеф Марія Ольбрех і Йозеф Хоффман.

Суворість і контрольований контраст форм в творах Сецесіону були початком перетворення "класичного" ар-нуво на щось нове, що стало складовою частиною архітектури ХХ століття, яка поступово відмовилася від неархітектурного декору і орнаментів на користь нового стилю – функціоналізму.

Разом з цим головним напрямом розвитку раннього модерну в ньому формуються нові гілки, що базуються на витонченій стилізації історичних архітектурних форм, наприклад, форм давньоруської архітектури у А. Щусева (Казанський вокзал) або ампіру в архітекторів петербурзької школи – І. Фоміна, В. Щуко та ін.

Проте протягом декількох років модерністські декоративні прийоми зустрічаються і в пізньому модерні, де переважають чисті, не декоровані об'ємні форми: пізні споруди арх. Х. Берлаге, О. Вагнера, Ф. Шехтеля, І. Кузнецова та ін. Лінії і форми пізнього модерну, за словами професора Д. Сараб'янова, стають «конструктивно відповідальними». Ця особливість пізнього модерну повністю була перейнята раціоналістичними школами 1920-1930 рр., в естетиці та творчій етиці яких пріоритетним став критерій «користі» (функції). Дуже яскравою і плідною гілкою «ар-нуво» став російський модерн, що пройшов за 20 років свого розвитку багатогранний шлях, який включив і витончене стилізаторство і створення абсолютно нових форм з подальшим переходом до майже конструктивістської помірності архітектурної спадщини.

Контрольні запитання:

1. Сформулюйте поняття архітектурний стиль.
2. Розкрийте сутність модерну, його характерні риси.
3. Наведіть приклади в архітектурі та мистецтві творів в стилі модерн.

ЛЕКЦІЯ 4

АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ РОСІЇ СЕР. XIX – ПОЧ. XX СТ. (ШЕХТЕЛЬ, КЄКУШЕВ, ЗЕЛЕНКО, ПОЛЄНОВ ТА ІН.)

4.1. Зародження і розвиток «нового стилю» – модерн в Росії

Друга половина XIX – поч. XX ст. є одним з найзначніших переломних етапів в історії архітектури Росії. В цей час відбулися корінні зміни в будівельній техніці, в типах будівель, змінилося кілька стильових течій і зародилися передумови для створення нової архітектури.

У розвитку російської архітектури другої половини XIX – поч. XX ст. слід зазначити два періоди: друга пол. 30-х - сер. 90-х рр. XIX ст. і друга пол. 90-х XIX ст. – поч. XX ст. (до 1917 р.). Для першого періоду характерні відвертий еклектизм і стилізаторство, для другого – зародження і розвиток «нового стилю» – модерн. Російський модерн за рядом обставин був більш раціоналістичним, тісніше пов'язаний з національними традиціями і в ньому не ставилися так декларативно завдання створення нового стилю, як в становленні модерну в європейській архітектурі. Особливу увагу російські архітектори, що працювали за «національним напрямом», приділяли так званій «візерунчастій» архітектурі XVII ст., оголошеній тоді щонайвищим досягненням російської архітектури – народним дерев'яним спорудам з їх рясним різьбленням.

Відхід від стилізаторського прикрашання і пошуки форм, що відображали певні ідеї і викликали у глядача належний настрій, а також спроби художньо осмислити зміни, що відбулися в типології і конструкціях, і створили нову архітектуру, незалежну від архітектурних стилів минулого, характерну для періоду російської архітектури кінця XIX – поч. XX ст.

4.2. Містобудування Росії

У розвитку російських міст гостро позначилися суперечності, властиві всім містам капіталістичних країн: стихійне їх зростання, негативне значення приватної власності на землю, неорганізоване розміщення в них промисловості, житлова криза. Бурхливе зростання старих і створення нових міст, а також нові вимоги до їх забудови мали в ті часи певні суперечності із старою, характерною для попереднього часу, регулярною системою планування. Централізоване керівництво будівництвом було фактично скасовано.

Розвиток промисловості, торгівлі й транспорту спричинив за собою збільшення міського населення, що сприяло швидкому зростанню міст. Вони інтенсивно розвивалися переважно в промислових районах і в місцях кам'яновугільних і рудних родовищ, а саме в районах Петербургу, Москви, Сибіру, Донецькому басейні, на території нафтових районів Кавказу. Інтенсивне зростання чисельності міського населення в промислових центрах Росії викликало, крім значного збільшення забудови в містах, широкомасштабне будівництво селищ поблизу великих міст, на залізницях.

Важливим чинником зростання міст, поряд з промисловістю, був транспорт, що сполучав віддалені райони країни. Залізниці мають для міст цього періоду те ж значення, яке в давнину мали річки. Розвиток промисловості та мережі залізничного і водного транспорту, спекуляція на земельних ділянках істотно позначалися на плануванні й забудові міст. Кільця промислових підприємств, особливо наприкінці XIX — поч. XX ст., все більш заважали територіальному розширенню індустріальних міст. Це призвело до значного ущільнення забудови, до підвищення поверховості, особливо в Петербурзі, Москві.

Швидке зростання міст при майже повній відсутності регулювання призвело наприкінці XIX ст. до порушення їх цільності. Тому вкінці XIX – на поч. XX ст. починаються пошуки різних заходів для поліпшення ситуації, що склалася. Необхідність реконструкції кількох великих міст в той час стала особливо гострою.

В той період сильно змінилися масштаби забудови міст, інтенсивність міського руху неймовірно посилилася, транспортні засоби ускладнилися (з'явився трамвай, збільшилося

число автомобілів і т. д.). Багато площ і вулиць перетворилися на складні вузли руху, і їх необхідно було пристосовувати до нових транспортних умов. Транспорт вимагав збільшення ширини вулиць і раціональнішого їх планування. Необхідність виділення торгового центру, будівництво в містах промислових і залізничних споруд, розвиток видовищних закладів і т.д. також були вагомими мотивами для зміни планування міст. Проблемам планування наприкінці XIX – на поч. XX ст. почали приділяти значну увагу як на практиці, так і в теорії.

Зміна структури міст за новою основою — в цьому полягала ідея містобудування Росії кінця XIX – поч. XX ст. Якщо другу половину XIX ст. можна розглядати переважно як період кількісного зростання міст, то кінець XIX – поч. XX ст. – як період внутрішньої зміни їх структури, тобто як період якісного їх розвитку. В цей час, хоча і в невеликих масштабах, формувалися нові містобудівні принципи – комплексна забудова кварталів і районів міста, нова структура міста, що має декілька центрів. В великих містах почали організовуватися спеціалізовані центри – діловий, де розташовувалися біржа, банки, торгові заклади; транспортний з привокзальною площею і т.д.

Саме в цей період, хоча і з явними порушеннями ансамблів класицизму, склався сучасний вигляд низки центральних площ і магістралей Петербурга, Москви. Перебудовуються центральні райони, створюються ділові центри і т.д. Проте в більшості випадків забудову проводили, не дотримуючись ансамблевої побудови, часто із спотворенням ансамблів, що склалися. Спроби відродити в містобудуванні мистецтво створення ансамблів були поодинокі. Характерними з них є, наприклад, в Петербурзі проекти нових магістралей архітекторів Л.Н. Бенуа, М.М. Перетятковича та інженера Ф.Е. Єнакієва, проект забудови частини острова «Голодай» арх. І.А. Фоміна та ін.

4.3. Архітектура Росії

Розвиток промисловості після промислового перевороту викликав концентрацію житла навкруги заводів. В той час будувалися найрізноманітніші житлові будинки: індивідуальні та багатоквартирні, особняки і т.д. Поширеним і найхарактернішим типом житлового будинку цього періоду був багатоквартирний прибутковий житловий будинок. Тип багатоквартирного житлового будинку з секційним розташуванням квартир і магазинами на нижньому поверсі склався (в Петербурзі) вже до кінця першої половини XIX ст.

Прибуткові будинки будувалися по-різному, іноді дуже складними в плані конфігурації, часто з невикладною орієнтацією, з темними приміщеннями і дворами-колодязями, що затісняють, з секціями і кімнатами неправильної форми, випадкових розмірів і пропорцій, нерідко напівтемних або зовсім позбавлених денного світла. Секційні прибуткові будинки були широко розповсюдженими і майже повністю витіснили галерейні. Тепер в секції вже включалися і санітарні пристрої.

Так, в Петербурзі характерні для того часу прибуткові будинки: 6-поверховий будинок (1876, арх. Н.Д. Федюшкин); 5-поверховий будинок на пл. Островського (1881, арх. Н.П. Басін); будинок Осоргиної (1888. арх. І. І. Шапошников) та ін.

Фасади прибуткових будинків кінця XIX – поч. XX ст. більш прості й лаконічні, ніж в попередні роки. Основні композиційні засоби стають переважно функціонально виправданими. Характерним прикладом такого рішення фасадів багатоквартирного житлового будинку є будинок на вул. Фонтанка в Петербурзі (арх. Ф.І. Лідваль, 1910-1912), будинок Строгановського училища на М'ясницькій (вул. Кірова) в Москві (арх. Ф.О. Шехтель, 1906 р.) та ін.

У зв'язку зі збіднінням дворянства будинки-палади великих міських садів змінилися **особняками**, меншими за розмірами, що не мають вже, як правило, ні анфілад парадних залів, ні парадного двору. Колишня парадність приміщень поступається тепер місцем побутовому комфорту. З-поміж будинків-особняків слід зазначити особняк Кшесинської в Петербурзі (1904–1905), арх. А.І. Гоген, особняк Чаєва (1906, арх. А. Апишков), будинок-особняк Половцева на Кам'яному острові (1911 – 1913) арх. А.І. Фоміна; в Москві – особняк Рябушинського по вул. Никитській (арх. Ф.О. Шехтель, рис. 4.1), будинок Тарасова на

Спірідоновці (1909 – 1910) арх. А. Толстого, будинок Сироткіна в Нижньому Новгороді (1913 – 1916, арх. брати Весніни), будинок Перцова в Лісовому провулку в Москві (арх. Малютін).

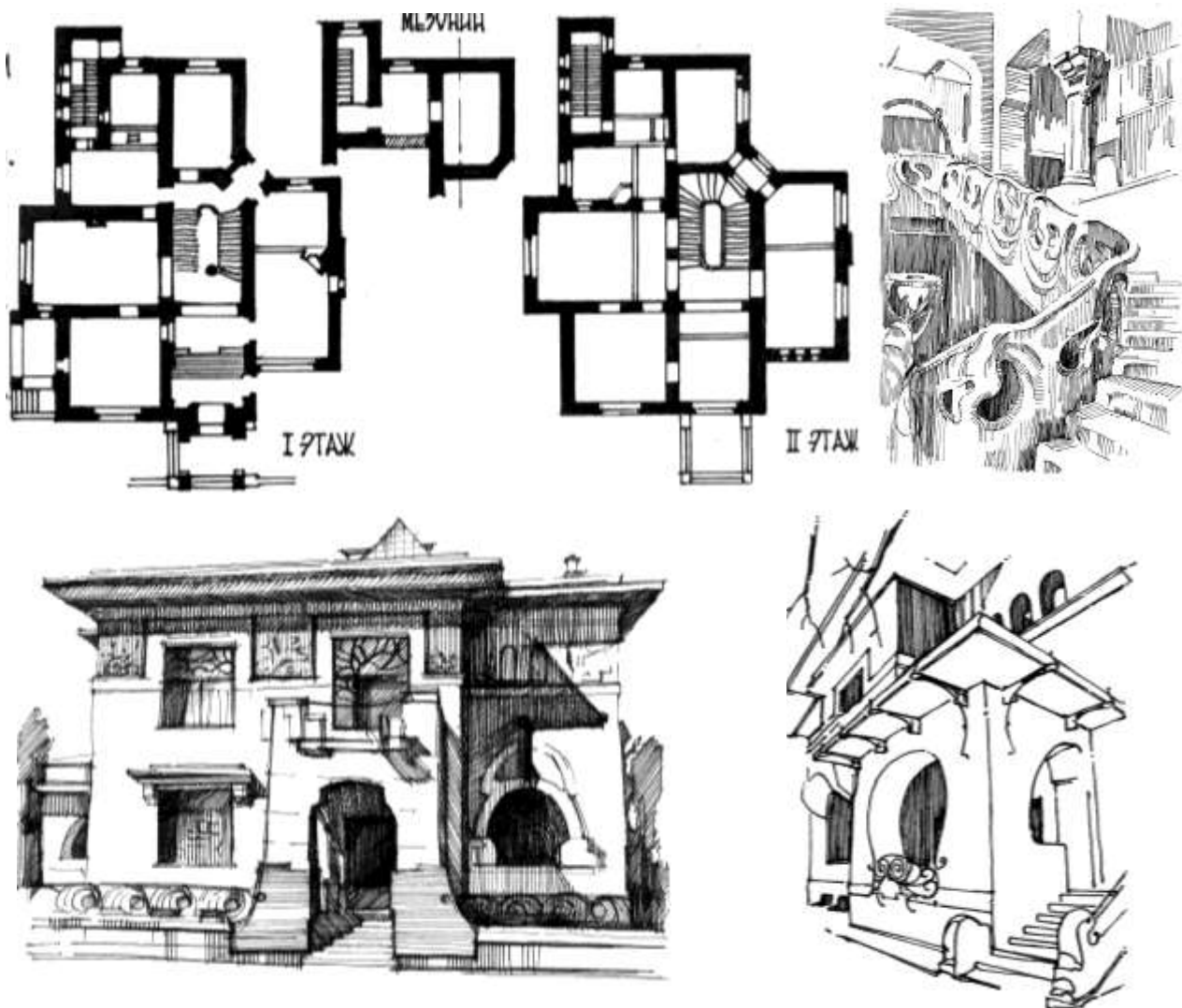


Рис. 4.1 – Ф.О. Шехтель, особняк Рябушинського в Москві, 1900 р.
(рис. В. Чалого, Д. Столярова, А. Дубенцової, А. Стародубцева).



Рис. 4.2 – Ф.О. Шехтель, особняки Морозової та Дерожинської в Москві
(рис. С Скоморохи, Р. Маковкіна).

Один з найвідоміших творів Ф.О. Шехтеля, виконаних в стилі національно-романтичного напрямку модерну, – особняк Рябушинського в Москві (1900 р.). Математична ясність кубоподібного об'єму, підкреслена горизонталями виступаючих вперед площинних плит залізобетонних карнизів, сприймається як своєрідний апофеоз «машинного» століття. До квадрата тяжіє компактний план будівлі. Квадратом є частина вуличного фасаду, що виступає по вул. Качалова. Квадратною є форма вікон, близькі до квадрата розділені вікнами фрагменти фриза, на співвідношеннях квадрата і діагоналі заснована форма крилець. Вражаючи з першого погляду простота зовсім не елементарна. Чи не кожна геометрично чітка форма має свій антипод. Закінченість форми основного об'єму порушена примхливо-асиметричним розміщенням двох бетонних крилець і двох балконів, парадоксальністю в розстановці акцентів. В інтер'єрі переважають текучі форми, що нагадують хвилі застиглої лави. Ціла симфонія суворих і прямих, м'яких і розслаблених, енергійних і нервових ліній і форм, невагомих стін і важких об'ємів – все це створює незабутній образ особняка Рябушинського. Плану будівлі властива своєрідна центричність. Головні кімнати особняка немов скупчилися навкруги геометричного і композиційного ядра – відкритих парадних сходів.

У другій половині XIX ст. разом з розвитком старих виникає багато нових типів громадських будівель різного призначення. Серед **торгових приміщень** другої половини XIX ст. новими типами були торгові ряди-пасажі, зазвичай освітлені верхнім світлом, міські криті ринки (рис. 4.3). Для пасажів або торгових рядів було характерним розташування однакових торгових, приміщень (або груп) в один-два яруси обабіч широкого проходу із верхнім світлом, що виходить на дві паралельні вулиці.

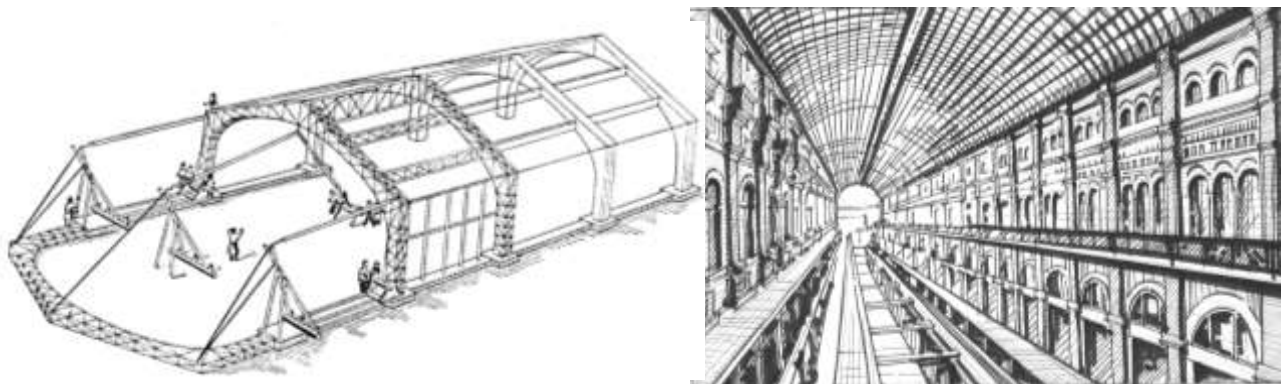


Рис. 4.3 – І. Кітнер, Г.Паукер, О.Крель, критий ринок в Петербурзі.

Рис.4.4 – А.Н. Померанцев, Верхні торгові ряди у Москві (рис. А.Сайдак).

Прикладом такого пасажу може бути будівля Верхніх торгових рядів у Москві (нині ГУМ) (рис. 4.4), побудована за проектом арх. А.Н. Померанцева в 1889 – 1893 рр. За своїми розмірами, об'ємно-просторовою структурою, планувальним рішенням і широким використанням металевих і залізобетонних конструкцій це була найбільша в Європі й вельми прогресивна для кінця XIX ст. торгова споруда. Проте її фасади, що виконані з досить химерною і сухою деталізацією під давньоруську архітектуру, не відповідали застосованим тут сучасним конструктивним прийомам і новій, вельми вдалій функціональній організації крупної торгової будівлі, що складається з комплексу двох ярусів торгових і ярусу конторських та службових приміщень, які розташовані між трьома проходами із застосованими перекриттями і куполом в центральній частині. У перекриттях цих торгових рядів застосована нова система металевих конструкцій Шухова; легкі ажурні містки між поверхами були вперше виконані із залізобетону. Це величезна 3-поверхова будівля з трьома освітленими природним світлом галереями, що споруджені відповідно до нових принципів просторової організації торгових будівель та включала близько тисячі окремих торгових приміщень. У підвалах були розміщені електростанція, котельня і артезіанський колодязь для водопроводу. Добре, без перетину вантажних потоків, було продумано надходження і розвантаження товарів, що подавалися з підвального поверху, куди вони привозилися.

У кінці XIX – на поч. XX ст. одержують розвиток багатоповерхові **універсальні магазини** з просторими торговими залами, відкритими парадними сходами з величезними вікнами, необхідними при значній глибині приміщень, а нерідко і з верхнім освітленням. Універсальний магазин виявився новим і найхарактернішим типом у розвитку торгових споруд, що будували у кінці XIX – на поч. XX ст.

Іншими типами будівель комерційного призначення були **ощадні каси**, що вперше з'явилися в Росії в той період, схожі по складу приміщень з банками, але значно менші за розмірами, і біржі. Наприклад, будівля біржі в Одесі (1899, арх. А. І. Бернардацци).

У другій половині XIX ст. виробляється і тип будівлі **залізничного вокзалу**. Причому, якщо в архітектурі перших вокзалів ще не було певних типових, властивих тільки їм рис, і вони багато в чому повторювали композиційні прийоми і форми інших громадських споруд, то в другій половині XIX ст., і особливо на початку XX ст., вже викристалізовується специфічний архітектурний вигляд вокзалу. І хоча вокзали, як і інші типи будівель того часу, проектувалися в різних «стилях», їх функціональне призначення всіляко виявлялося архітекторами. В об'ємній і фасадній композиції виділялися зальні приміщення, арочні покриття дебаркадерів, входи. Вокзали одержали силует, що відповідав їх призначенню як своєрідних воріт міста, що запам'ятовується.

Одночасно з розвитком тупикової схеми вокзалів, зручної для кінцевих станцій, в другій половині XIX ст. була вироблена і «берегова» їх схема для проміжних станцій, при якій вокзал розташовувався, як правило, з одного боку залізниці. Найбільші споруди такого типу – це Казанський, Ярославський і Брянський вокзали в Москві, Вітебський вокзал в Петербурзі.

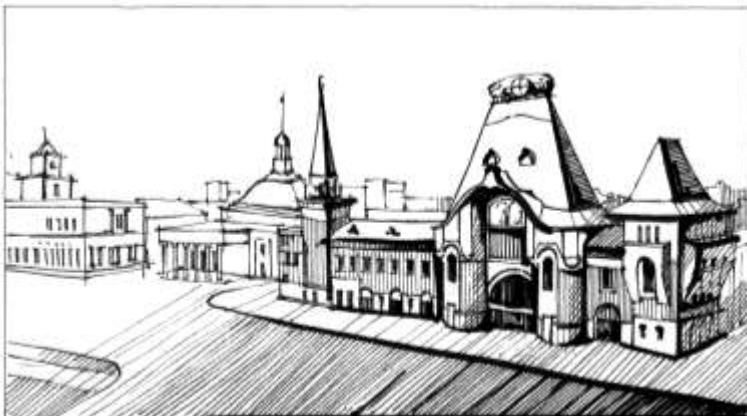
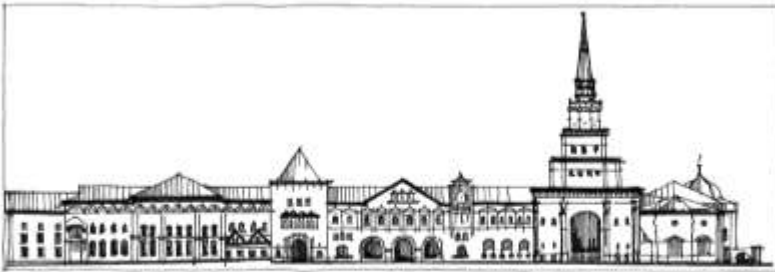


Рис. 4.5 – А.В. Щусев, Казанський вокзал в Москві (рис. А. Сайдак).

Рис. 4.6 – Ф.О. Шехтель, Ярославський вокзал (рис. А. Сайдак, А. Сергеевої).

Казанський вокзал в основному будувався протягом 1914 – 1917 рр. і добудовувався вже за радянських часів. Після проведеного в 1911 р. конкурсу розробка остаточного проекту вокзалу була доручена в 1912 р. арх. А.В. Щусеву (рис. 4.5). Замикаючи з трьох сторін залізничні колії Московсько-Рязанської залізниці, будівля вокзалу виходить фасадом на дві вулиці й площу. Величезна будівля вокзалу вдало вирішена у функціональних і об'ємно-просторовому плані. Проте у містобудівній структурі вокзал дещо ізольований і не утворює ансамблевої єдності з побудованими на цій площі Петербурзьким і Ярославським вокзалами. Одним з новаторських прийомів при цьому було об'єднання численних дрібних приміщень у великі вільно перехідні один в одного зали – прийом, що набув широкого розповсюдження в майбутньому. При споруді вокзалу застосовані новітні конструкції. Особливо цікаві

новаторські залізобетонні арокні перекриття пасажирського залу і залізобетонний «зоряний» купол в інтер'єрі залу очікування, що створює великий художній ефект, пристрій теплих перонів із зашкеленими залізобетонними перекриттями і т.д. В розписі інтер'єрів брали участь художники А. Бенуа, Б. Кустодієв, Н. Рєрїх, З. Серебрякова, Е. Лансере.

У архітектурі Казанського вокзалу використані мотиви російської архітектури кінця XVII ст. Вони виявляються і в загальних композиційних прийомах, деталях і в традиційному для російської архітектури XVII ст. поєднанні цегли і білого каменю. А.В. Щусєв трактував цю будівлю як ворота Росії на схід. Тому він формам башти головного павільйону додав схожість з формами башти Сумбеки в Казані, яка у той час була кінцевим пунктом Рязанської залізниці. Архітектор креативно підійшов до використання форм архітектури XVII ст. Тут виявилася їх стилізація, а не стилізаторство. Величезній будівлі він додав вигляд складного комплексу, що складається з невеликих будівель та створює живописну ансамблеву побудову.

Символічна також і композиція Ярославського вокзалу (арх. Ф.О. Шехтель). Уявлення про вокзал як про головну браму міста виражено великою аркою входу, що веде у вестибюль, а через нього на дебаркадер. Схожий на гігантську в'їзну башту, центральний ризаліт будівлі увінчаний шатром та нагадує одночасно дерев'яні вартові вежі російської Півночі (рис. 4.6).

У цей період стали популярними і *виставкові будівлі*, які з розвитком і укрупненням промисловості стають більшими за своїми розмірами.

Найзначнішою зі всіх виставок другої половини XIX ст. виявилася Всеросійська художньо-промислова виставка 1896 р. в Нижньому Новгороді. Її територія досягала небувалих для того часу в Росії розмірів – 85 га, що наближає її до розряду найкрупніших виставок світу. В стилістичних архітектурно-художніх рішеннях павільйонів цієї виставки переважало прагнення знайти нові форми відповідно до нових, широко застосованих на виставці технічних досягнень. Це виразно позначилося, наприклад, в центральній будівлі й будівлі машинного відділу (арх. А.Н. Померанцев), а також в павільйонах інженерного відділу і залізниць (арх. В. Коссов), які виконані цілком з металу і скла із застосуванням нової системи підвісних сітчастих конструкцій покриття різних контурів за проектами інж. В.Г.Шухова. Ці конструкції, як і гіперболоїдна сітчаста конструкція водонапірної башти, також побудованої на виставці, стала новизною в світовій будівельній практиці свого часу і передбачили низку конструкцій подальшого їх розвитку. Застосовувалися на виставці й збірні будівлі (наприклад, павільйон художнього відділу, перевезений потім до Петербургу).



Рис.4.6 – Ф.О. Шехтель, павільйони на міжнародній виставці в Глазго 1901 р. (рис. А. Дудченко).

Брали участь російські архітектори і в міжнародних виставках (в Лондоні, Парижі, Глазго, Нью-Йорку, Відні, Мюнхені, Римі). Павільйони Росії на цих виставках будувалися

обов'язково в національному стилі. На Міжнародній виставці в Парижі 1878 р. це був павільйон арх. І.П. Петрова-Ропета, вирішений у формах російської дерев'яної архітектури; в Глазго 1901 р. – павільйони арх. Ф.О. Шехтеля, що мали модернізовані форми давньоруської архітектури (рис. 4.6) та ін.

У кінці XIX – на поч. XX ст. будівлі видовищного характеру одержали подальший розвиток. Будівництво народних театрів, народних будинків та інших установ і організацій було пов'язане з підйомом революційного руху в країні. Наприклад, Оперний театр в Одесі (1883 – 1887, арх. Г. Гельмер і Ф. Фельнер), Художній театр у Москві (1902, арх. Ф.О. Шехтель), цирк Чинізеллі в Петербурзі (1876 – 1877, арх. В.А. Кенель) та ін.

Серед культових споруд початку XX ст. найбільший інтерес в конструктивному відношенні представляють побудовані із застосуванням залізобетону церква Поленова в Абрамцево (рис.4.7), храм Воскресіння в Петербурзі (1887, арх. А.А. Парланд) (рис. 72), а в стилістичному відношенні – виконані у стилі давньоруської архітектури споруди арх. А.В. Щусева: церква Марфо-Маріїнської обителі в Москві, церква в с. Натальївка Харківської обл. і храм-пам'ятник на Куликовому полі. (рис. 4.8). Останній був задуманий як пам'ятник перемоги російського народу над татаро-монгольськими загарбниками та являє собою своєрідне поєднання форм давньоруської церковної і кріпосної архітектури. Церква покрита чотирьохскатним дахом, має просту і лаконічну форму; куполам надані пропорції кріпосних башт.



Рис.4.7 – Васнецов, Поленов, церква в Абрамцево (рис. В. Чалого).



Рис.4.8 – А.В. Щусев, храм-пам'ятник на Куликовому полі (рис. Я. Колісник).

З початку XX ст. модерн наслідували багато російських архітекторів, хоча цей напрям був не єдиним в архітектурі того часу. Будівлі, виконані в стилі раціоналістичного модерну, більш простіші та лаконічніші, зникли химерні фронтони і рясна пластика фасадів, форма вікон стала більш простою і одноманітною, колірна гамма спокійніша. Переважають правильні геометричні розчленовування. В будівлях раціонального модерну вже присутня значна єдність просторового рішення з планом, фасадами, інтер'єрами. Наприклад, побудований Ф.О. Шехтелем московський прибутковий будинок Строгановського училища на М'ясницькій, будинок Московського Купецького товариства в Малому Черкаському провулку і друкарня «Ранок Росії» на Пристрасному бульварі (рис. 4.9), московський будинок Північного страхового товариства біля Ільїнської брами інж. І.І. Рерберга і арх. М.М. Перетятковича, петербурзький пасаж на Ливарному проспекті арх. Н.В. Васильєва та ін. Автори виходили не з пошуків нового стилю, але з

таких матеріалів, як метал та залізобетон, і властивих їм нових конструктивних форм.

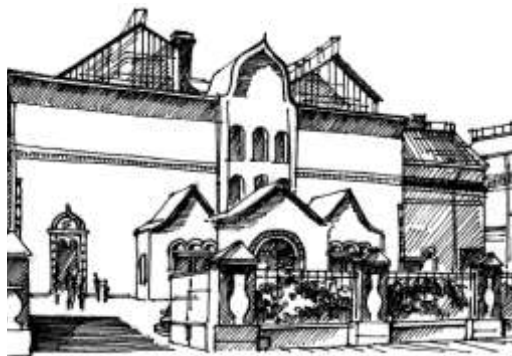


Рис. 4.9 – Ф.О. Шехтель, друкарня «Ранок Росії» на Пристрасному бульварі в Москві (рис. В. Чалого); В. Васнецов галерея в Москві (рис. С.Дьяченка).



Рис.4.10 – Г. Кривошеїн, В.Алишков, Охтенський міст в Петербурзі (рис. А. Прокопенко).

Другий напрям, в якому відбувалася еволюція модерну в російській архітектурі, прагнув об'єднати з модерном елементи давньоруської архітектури (Ярославський вокзал арх. Ф.О. Шехтеля, церкви в Москві арх. І.Е. Бондаренко).

Разом з модерном в російській архітектурі кінця XIX – поч. XX ст. існували й інші напрями. Стиль давньоруської архітектури найяскравіше виразили в своїх творах арх. А.В. Щусєв (1873 – 1949) і В.А. Покровській (1871 – 1931).

Російський модерн стилізувався, головним чином, під давньоруську архітектуру, російське бароко і російський класицизм. Тісний зв'язок із національною спадщиною минулого – одна з характерних особливостей стильових пошуків російської архітектури епохи капіталізму всіх його періодів.

Контрольні запитання:

1. Поясніть особливі риси російського модерну на зламі XIX і XX ст.
2. Охарактеризуйте творчість Ф.О. Шехтеля.
3. Охарактеризуйте архітектурні напрями в Росії другої половини XIX – поч. XX ст.

ЛЕКЦІЯ 5

АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ УКРАЇНИ СЕР. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ. (БЕКЕТОВ, КРИЧЕВСЬКИЙ, МАКСИМОВ ТА ІН.)

5.1. Український архітектурний модерн (УАМ)

Важливою рисою цього періоду було різке прискорення суспільного та економічного розвитку України. Активне будівництво залізниць і великих промислових підприємств зумовило значне зростання чисельності міст і міграцію населення із села до міста. Удосконалюються нові типи прибуткових житлових будинків, споруджуються банки, пасажі, театри, цирки, народні будинки, клуби.

Загалом в архітектурі простежуються два напрями. У прагненні до оновлення художньої мови виник модерн, який розвивався від декоративно насиченого до раціонального. Він органічно переріс у конструктивізм і функціоналізм. Другий напрям продовжив орієнтацію на архітектурну спадщину, але із суттєво зміненими уподобаннями: тепер звертаються до ранніх стадій історичних стилів, намагаючись інтерпретувати чітко окреслені форми й маси. В обох напрямках чільне місце відводилось національній тематиці, що пов'язано з закінченням процесу формування націй і прагнення народів до волі й духовного відродження.

УАМ, як особливий мистецький напрям, зародився на початку ХХ ст. Існував і розвивався УАМ майже протягом сорока років (1903 – 1941 рр.). Аналіз його історії дозволяє виявити три етапи розвитку, визначити їх особливості. Загальна тенденція може бути визначена як прагнення до самобутності на ґрунті розвитку місцевих традицій й переосмислення їх згідно з вимогами того часу, створення нових форм, в яких поєднуються національні та інтернаціональні риси, що вирізняються тяжінням до новачії, а у деяких випадках – і до новаторства, викликаного новими соціальними, технічними та естетичними вимогами.

В українському архітектурному модерні слід розрізняти два основні напрями: народний стиль або національний романтизм (охоплює період з 1903 р. по 1917 р), що характеризується яскраво вираженим потягом до романтизму, барвистою мальовничістю, значною декоративністю (у Харкові художня школа, арх. К.М. Жуков, рис. 5.1). Декор в архітектурі будинків був інтенсивним, мальовничим, збагачений народними мотивами та мотивами, що походили від європейської архітектурної традиції.



Рис. 5.1 – К.М. Жуков, художня школа у Харкові (рис. В. Чепелика).

До другого різновиду УАМ передреволюційного часу відноситься раціоналістичний модерн, відзначений підкресленою повагою до питань функції й тектонічної правди, в якому були створені більш стримані композиції із меншим застосуванням декору, площинною пластикою фасадів, із значно меншим захопленням романтичними атрибутами у вигляді башт, декоративних бань і т. п. (у Харкові будинок на пл. Рози Люксембург, арх. Б.М. Корнієнко).

У модерні яскравою й гострою виявилася боротьба нового зі старим, раціонального – з примхливим, декоративного атектонічного – з конструктивним, декадентського, претензійного – зі здоровим народним. Це архітектура, в якій синтез мистецтв вважався обов'язковим, а пластика була основою композиції. Пластика фасадів характеризувалася об'ємно-площинним або менш площинним характером.

Великий вплив на формування українського модерну мала творчість російських архітекторів того часу – О. Щусєва (рис. 5.2), Ф. Шехтеля, В. Покровського, М. Васильєва та ін. Серед видатних українських архітекторів цього періоду слід назвати таких митців, як О.Н. Бекетов (у Харкові – Земельний банк, бібліотека ім. Короленка, будинок Вчених, художня школа та ін.), В. Максимов (церква-пам'ятник на козацьких могилах під Берестечком на Полтавщині), Й. Главка (резиденція Митрополита Буковини), В. Городецький (житловий будинок в Києві), Г. Гай (критий ринок у Києві), О. Бернардацці (нова біржа в Одесі), О. Кобелев (державний банк у Києві), В. Кричевський (будинок губернського земства у Полтаві), К. Жуков (Художнє училище у Харкові) та багато інших.



Рис. 5.2 – А.В.Щусєв, церква в с. Натальївка Харківської обл. (рис. М. Пováляєвої).

5.2. Містобудування. Розпланувальні структури та композиційні системи міст

Насичення міст промисловими підприємствами, транспортом і торговельними закладами, а також зростання чисельності населення призводили до розширення їхньої території. Міста втрачають чіткість своїх кордонів; остаточно зникають карантинні застави й рови, що колись служили міською межею.

Осідаючи на околицях, промисловість і зовнішній транспорт утворювали своєрідний "індустріальний бар'єр", який перешкоджав територіальному зростанню міста. Через це забудова всередині такого кільця спочатку дуже ущільнювалась: поступово забудовувались вільні ділянки та зростала поверховість споруд. Після використання всіх можливих резервів відбувався перехід через "індустріальний бар'єр", внаслідок чого утворювалось нове кільце сельбищних кварталів і промислових підприємств. Таке черезсмуження значно погіршувало санітарний стан міст і ускладнювало транспортне сполучення окремих районів.

Напрямки розвитку міст залежали від трасування міжселищних доріг. Особливо активно в цьому була залізниця, до якої прив'язувалась низка промислових підприємств з робітничими селищами й слободами.

З розширенням території змінювалось розпланування міста. Примхливе й нерівномірне обростання первісного ядра новими утвореннями створювало мальовничу мозаїку вулиць і провулків. Особливо це проявилось у містах, які були засновані наприкінці XVIII – на початку XIX ст. й дістали регулярну розпланувальну структуру (Катеринослав, Одеса, Херсон тощо). Закріплена капітальною забудовою, вона зберігалася в середмісті, а геометричною чіткістю вулиць і площ дуже контрастувала з живописною структурою околиць.

У формуванні архітектурного вигляду міста впродовж сторіч не останню роль відігравали площі, які створювали образ міського інтер'єра, були вузловими пунктами вуличної системи та розпланувальними ядрами функціональних зон міста. Але незабаром ситуація змінилася: капіталістичному місту площа виявилась майже не потрібною. Громадське життя буржуазії було пасивним, воно замінилося особистими інтересами, тому центр ваги архітектурної діяльності переноситься на будівельну ділянку й комфортабельну квартиру. А для військової муштри та урочистих парадів, які проходили у провінційних містах, цілком підходили плаці на околицях поселень. Адміністративні й фінансові установи рідко будувалися на багатолюдних площах. Одним з винятків була Миколаївська площа в Харкові, де наприкінці XIX ст. розмістилися три банки, а на початку XX ст. до них додалися ще п'ять. Так само відживали свій вік ринкові площі. Замість відкритих базарів, де активність торгівлі залежала від пори року та погоди, споруджували криті ринки. Наприкінці XIX ст. на старих торговельних площах вирости Новобазарний ринок в Одесі та Галицький у Львові. Щоправда, через слабку матеріальну базу міст криті ринки не могли будуватися повсюдно. Тому, плануючи нову забудову, за традицією залишали невелику площу для торгу.

З містобудівної практики майже зникають колись великі соборні площі. Відкритий простір для ритуальних обходів у престольні свята звужується до мінімуму. Це підтверджує Володимирський собор у Києві, який більше пов'язаний з Бібіковським бульваром, ніж з невеликим майданом навколо споруди. Більшість храмів "занурюються" в масив квартальної забудови і звернені до вулиці одним з фасадів (Успенська, Лютеранська, Іллінська та інші церкви в Одесі, католицький костел Св. Миколи, Лютеранська, Покровська та інші церкви в Києві, церква Олександра Невського у Кам'янці-Подільському, Воскресенська, Преображенська, старообрядницька Троїцька, Олександра Невського, Озерянська та інші церкви в Харкові).

Чи не єдиними причинами влаштування необхідних капіталістичному місту площ, крім торговельних, створюваних за традицією, були транспортні міркування. Тому в багатьох містах деякі нові й старі площі починають використовуватися для кільцевих розв'язок трамваю або для розвантаження активного руху біля залізничних вокзалів. Розміри площ залежали від розпланувального модуля сельбищних утворень; часто вони становили незабудований квартал. Ілюстрацією цього є плани Нового міста в Кам'янці-Подільському (1861 і 1884 рр.), яке геометричною мережею вулиць оточувало стародавню частину.

Зовсім нечасто влаштовували площі, популярні ще з часів Стародавнього Риму, тобто на перетині перпендикулярних магістралей. Застосовуючи цю композиційну побудову, в добу історизму площу позбавили організуючої сили. Проте площі, створені на перетині вулиць, виявлялися досить зручними для влаштування розв'язок інтенсивного транспортного

руху. Тому принципи їх накреслення були покладені в основу кількох площ, які передбачалися біля залізничних вокзалів (у Києві, Львові, Одесі, Харкові, Єлизаветграді, Полтаві, Катеринославі та інших містах).

5.3. Архітектурні образи, панорами й силуети міст

Упродовж 2-ї половини XIX ст. суттєво змінилися не лише вулиці, площі та квартали, але й художній вигляд міста загалом. Стильові розбіжності мало сприяли цілісності архітектурного вигляду міст. Але не лише вони визначали їхні образи й панорами. Силуети міст у добу історизму зберігали висотні доміанти попередніх часів; бані, дзвіниці та шпиль церкви і соборів позначали місцезнаходження загальноміських і районних центрів. Втім, розширення території потребувало висотних орієнтирів для масштабної організації забудови. Традиційне спорудження храму з високою дзвіницею часто було малоефективним. Адже для церкви обирали місце не відповідно до топографії місцевості й перспектив розселення, а згідно з фінансовими можливостями громади на придбання земельної ділянки. Культові будівлі набували громіздкості й масивності об'ємів. До нечисленних творчих вдач можна зарахувати католицький костел Св. Миколи на вул. Великій Васильківській у Києві, дві вежі якого об'єднали й організували прилеглу забудову низовинної частини міста. Позитивно слід оцінити також роль Благовіщенського собору та Озерянської церкви в Залопанській частині Харкова, Покровської церкви на Київщині (рис. 5.4) та інших храмів.



Рис. 5.3 – В. Максимов, церква-пам'ятник на козацьких могилах під Берестечком (рис. В.Чалого).



Рис. 5.4 – Покровська церква в селі Пархомівка на Київщині (рис. А.Сергєєвої).

Часто храми виявлялися неспроможними домінувати у великомасштабній забудові. Надії на високі й стрункі вежі громадських споруд не виправдались. Залізничні вокзали (в Одесі, Києві, Харкові та інших містах) зводилися без веж. Вежі, як символи міської незалежності, рідко увінчували споруди управ або земств. А якщо їх і будували, то вони виявлялись або невеликими, або, як у київській управі, через низовинне розташування не могли претендувати на зорове домінування над містом. Проте зовсім безперешкодно в силуети міських районів впліталися заводські димарі, які не лише забруднювали повітря, але й своїм випадковим розташуванням спотворювали обличчя навіть фабричних околиць.

З нових споруд другої половини XIX ст. найвидатнішим є ансамбль Резиденції буковинського митрополита в Чернівцях (1864 – 1882 рр., архітектор – Й.Главка), куди входили митрополичий і семінарський корпуси, семінарська церква, будинок для приїжджих

і парк з будівлями для відпочинку. З орієнтацією на українські народні традиції тут досягнуто органічного сплетіння композиційних прийомів і декоративних елементів, запозичених з Візантії й романського Заходу.

Одним з найбільших **курортних комплексів** був Куяльницький, зведений в Одесі на березі лиману серед пишної зелені за проектом М.Толвінського в 1890—1892 рр. Фасади корпусів витримані в дусі італійського романського стилю.

Навчальні комплекси. Для цього виду комплексів відводили великі ділянки, на яких не зводили кількоповерхову споруду, а зонували територію окремими будівельними об'ємами, що розташовувались окремо або блокувались один з одним. Так робили, будуючи спеціальні загальноосвітні училища, зокрема створюючи школу садівництва в Одесі (1886 – 1889 рр., архітектори – М. Толвінський і П. Клейн). Цей прийом сприяв виникненню всередині кварталів доцільних і гармонійних композицій. Прикладом є жіноче, шестикласне й ремісниче училища, збудовані 1890 – 1892 рр. в Одесі на вул. Старопортофранківській за проектами М. Толвінського (рис. 5.5). Найяскравіше цей принцип проявився у вищих навчальних закладах. За проектом Р. Генріхсена в 1872 р. планували спорудити сім корпусів Харківського технологічного інституту (ри. 5.6). Будівництвом керували архітектори М. Ловцов, О. Бекетов і В. Величко, які звели й інші будівлі. Всього серед зеленого масиву збудували дванадцять споруд, вирішених у єдиному цегляному стилі з імітацією мотивів середньовіччя.



Рис. 5.5 – М. Толвінський, Одеса, комплекс будівель ремісничого училища на вул. Старопортофранківській (реконструкція В. Тимофієнка).

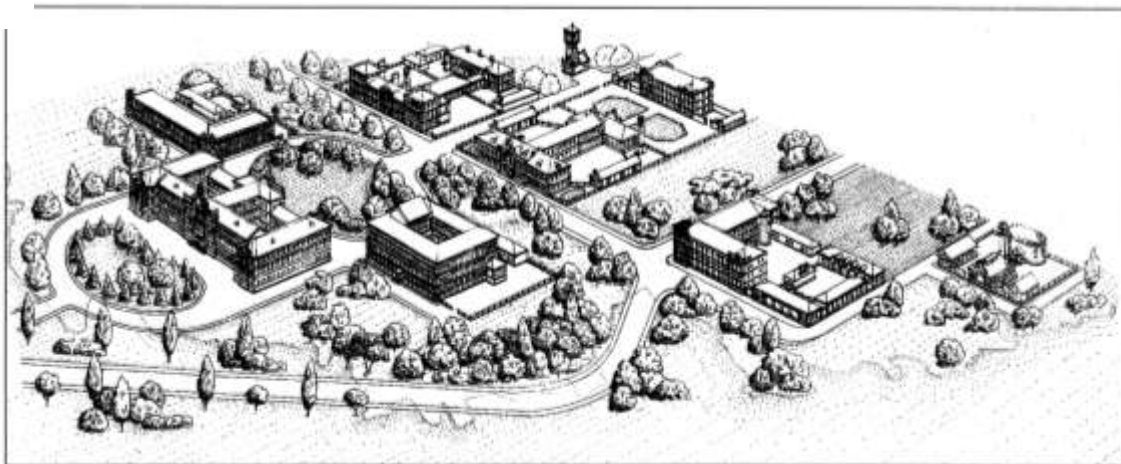


Рис. 5.6 – Р. Генріхсен, Харків, комплекс споруд Технологічного інституту (реконструкція В. Тимофієнка).

Загалом, у цих навчальних комплексах між будівлями встановлювались чіткі просторові взаємозв'язки, зумовлені не лише потребами раціонального вирішення технологічних процесів, але й бажанням створити естетично виразне середовище. Єдність стильового вирішення, виразне групування об'ємів, урівноваженість мас, спільність масштабу та ритмічних чергувань сприяли створенню цікавих ансамблевих композицій.

Унікальний характер має бурса Українського педагогічного товариства у Львові (1906 – 1909 рр., архітектори – І. та Л. Левинські, О. Лушпинський). Образ головного фасаду трактований з виявленням елементів модерну та народних гуцульських традицій, а на тильному розкрилось відлуння народних смаків білохатньої архітектури Наддніпрянщини. Сяючі білизною стіни тильного фасаду, збагачені пластикою ризалітів, накритих дахами підкреслено хатньої форми, разом з пишним порталом внесли в композицію будинку риси витонченості, душевності й сили національного єднання. Подібна тема своєрідно розкрита в будинку Харківського художнього училища (1911 – 1913 рр., архітектори – К. Жуков і М. Пискунов) з його простим планом, який визначив однозначну і зрозумілу для сприйняття композицію внутрішнього простору вестибюля й холів. Домінуючі високі черепичні дахи з залами підкреслили приналежність споруди до українського модерну. Двоярусна стіна підсилена двома могутніми вежоподібними об'ємами з наметовими дахами. Ці два ризаліти "затиснули" середній відрізок стіни, яка під їх дією пружно вигинається вперед і, мов лук, викидає поперед себе стрілу, так незвичний портик головного входу спрямовується в простір Каплунівського майдану. Училище для митців набуває рис експресивно насиченого образу, доповненого ефектними майоліковими панно на флангах і широким блакитно-золотавим фризом у середній частині чола. Завдяки цим якостям будівля впевнено займає почесне місце серед училищ подібного призначення, які мали в той час світове визнання (будинки в Глазго або у Ваймарі).



Рис. 5.7 – Школа в селі западниці на Полтавщині (рис. В.Католік з реконструкції В.Чепелика.)

Театри. У Києві в середині XIX ст. за проектом І. Штрёма зведено міський театр, крім якого згодом з'явився театр Соловцова (1896 – 1898 рр., архітектори – Е. Браттман і Г. Шлейфер), а замість міського за проектом В. Шретера в 1897 – 1901 рр. споруджено новий, імпозантніший. Вирішений у стилі бароко, Міський театр у Львові зводився за проектом З. Горголевського в 1895 – 1900 рр. під керівництвом О. Левинського.

Найвидатнішим вважається міський театр в Одесі, запроектований Ф. Фельнером і Г. Гельмером та збудований у 1884 – 1887 рр. Складовими театру є велика сцена з кімнатами для артистів та глядацький зал, навколо якого згруповані вестибюль, фойє, сходи, гардероби. Структура інтер'єра зумовила групування основних об'ємів будівлі, вирішеної в дусі віденського бароко. Значні виступи портиків, опукла поверхня фасадної стіни та глибокі лоджії створюють напружену й красиву гру великих мас. Інтер'єри позначені розкішшю, численними скульптурними прикрасами, позолоченою орнаментациєю та яскравим забарвленням.

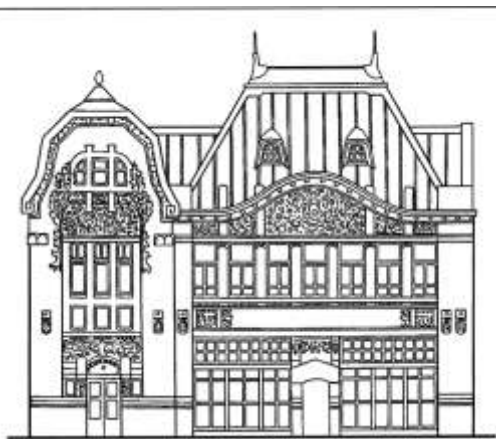
Для здійснення торговельних операцій активізувалося будівництво **бірж**, чіткого уявлення про структуру й вигляд яких ще не було. Найцікавіша споруда створена в Одесі (1894 – 1899 рр., архітектор – О. Бернардацці, рис. 5.8). Вирішена у вигляді призматичної маси з вхідною лоджією, що нагадувала перський айван, вона мала невеликий внутрішній

двір. Святковими й ошатними були її інтер'єри; величчю простору та витонченістю декоративного оформлення вирізнявся зал, освітлений крізь кольорові вітражі. Виконана у формах тосканської й венеціанської готики, споруда характеризується гармонійністю форм і чарівністю архітектурного образу.



Рис. 5.8 – О. Бернардацці, біржа в Одесі (рис. С. Гросолова).

Торговельні споруди. У 2-й половині XIX ст. все ще будували традиційні гостині двори та торговельні ряди. Прогрес в архітектурі торговельних споруд полягав у прагненні забезпечити найкращі умови для продавця й покупця, перенести операції, що здійснювалися просто неба, під дах. Тому на зміну відкритим торговельним рядам приходять пасажі, в яких крамниці розташовані у два ряди, а простір між ними перекривається заскленим ліхтарем. У Києві на Хрещатику 1871 р. збудовано "Старий пасаж" (архітектор – М. Весман), а 1875 р. у Харкові на вул. Університетській – пасаж Паценка-Тряпкіна (архітектор – Д. Черненко). Вони не збереглися до нашого часу. Уявлення про такі споруди дає пасаж в Одесі на розі вулиць Дерибасівської та Преображенської (1898 – 1899 рр., архітектор – Л. Влодек, скульптори – Т. Фішель і С. Мільман).



Усередині триповерхової споруди вздовж Г-подібного в плані широкого заскленого проходу приміщення першого поверху виділені для торгівлі, а верхніх поверхів – для номерів готелю. Виконані в дусі псевдо рококо, фасади й особливо інтер'єри характеризуються багатством пластичних форм, з яких ніби виплескуються динамічні жіночі постаті.

Рис. 5.9 – Харків, торговельний будинок Жирардівської мануфактури (рис. В. Ясієвича)

Значними були досягнення в будівництві **критих ринків**. В Україні набули поширення дві схеми таких ринків: лінійна (будівлі в Одесі та Харкові) й компактна, репрезентована київським об'єктом. Найяскравішим прикладом раціоналістичного модерну став Бесарабський критий ринок у Києві (1908 – 1912 рр., архітектор – Г. Гай). Він має риси новаторства як у художньо-образному вирішенні, так і в конструктивному відношенні з його тришарнірними арками-фермами та з найдосконалішим на той час технологічним устаткуванням, яке забезпечувало охолоджене збереження товарів, подавання води, якісну вентиляцію й опалення. Центрична композиція величезного залу, залитого світлом, що проходить крізь скляний ліхтар, з його могутніми арками-фермами завдовжки 32 м й досі здатна вражати своєю величчю і виразністю. Компактна форма плану з центральним залом і двоповерховими магазинами по периметру, з величезними вітринами, підкресленими на фасаді металевими перемичками, що суцільним поясом тягнуться навколо будинку, ство-

рили чудовий образ новітньої споруди торговельного призначення, яка характеризується поєднанням модерних і раціоналістичних тенденцій, а також певними національними ознаками. Своїм чолом завдовжки 61 м будівля звернена на Хрещатик. Великі вітрини трапецієподібної та аркової форм розкривають її інтер'єр. Краси додають рельєфи під малими фронтончиками: на одному – дівчина несе на коромислі глечики з молоком, на іншому – селянин веде волів (скульптори – Т. Руденко та О. Теремець). Поряд з ними в металевих огорожах кучерявляться ковані квіти, а на стіні викладено з цегли орнаменти, що нагадують народні мережки. Звертаємо увагу на ці особливості, бо в архітектурі ринку крізь його панівну модерно-раціоналістичну тенденцію проглядає бажання відобразити також народні уподобання. Взагалі скульптурна пластика ринку органічно поєднана з його архітектурією. Особливо привертає увагу металопластика на ґратах воріт, де зображено зграї качок. Над арками воріт були також рельєфи риб, а на замкових каменях арок – бичачі голови. Усе це надавало будівлі імпазантного вигляду й розкривало її призначення належними мистецькими засобами, які доповнювали архітектуру.

В Україні працювали представники російського модерну. Одним з найбільш відомих був архітектор М.Васильєв, за проектом якого в Харкові у 1914 р. побудовано Торговельний будинок мануфактури з характерними рисами раціоналістичного модерну.

Типологічно сформувалися найзначніші споруди транспортного зв'язку – **залізничні вокзали**. Визначилися три типи споруд: тупиковий, береговий і острівний. У великих вокзалах приміщення диференціювалися за соціальним станом пасажирів на I, II і III класи. Тупиковою спорудою є вокзал в Одесі, збудований у 1879-1883 рр. О. Бернардацці за проектом В. Шретера. Композиційно він виявився розпластаним, оскільки не були збудовані вежі на торцях і грандіозний дебаркадер над посадковими платформами. Проте, виконані в стилі пізнього ренесансу, фасади справляли приємне враження гармонійністю форм, насиченою пластикою та вишуканістю деталей. Вокзал у Києві (1867 – 1869 рр., архітектор – І. Вишневський), що належав до берегового типу, виконаний у цегляному стилі. Високу оцінку отримав вокзал на станції Лозова, споруджений у 1891 – 1893 рр. С. Загоскіним, якому доручили також розроблення проекту реконструкції Південного вокзалу в Харкові. Тут, на місці двоповерхової будівлі з крилами, вздовж залізничних колій у 1896 – 1901 рр. під керівництвом Ю. Цауне і Д. Шпіллера зведена псевдоренесансна монументальна споруда з гранованою ротондою, перекритою куполом.

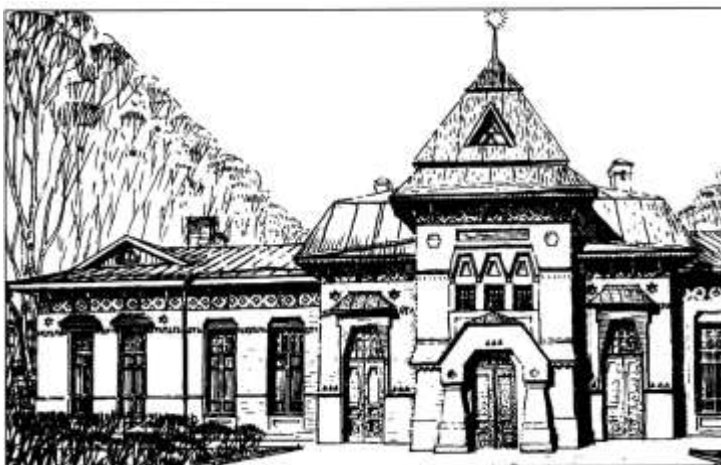


Рис. 5.10 – Вокзал на ст. Ведмедківська Кубансько-Чорноморської Козацької залізниці (рис. В.Чепелика).

Основним типом міської забудови стали **багатоквартирні будинки**, оскільки вони давали змогу домовласникам не лише жити в місті, а й отримувати певний прибуток. За своєю структурою вони поділялися на кілька підтипів. У зв'язку з цим оселі вирізнялися надзвичайною різноманітністю. В Одесі більшість будинків мали секційне розпланування. Входи до квартир заможних мешканців були з парадних сходів від вулиці; з кухонь та інших службових приміщень можна було виходити так званими чорними сходами у двір. Парадні приміщення були звернені вікнами на вулицю. У дворових флігелях квартири розраховувались на менш багатих арендарів і були скромнішими. Основну увагу приділяли головному фасаді, який слугував своєрідною рекламою житла й візитною карткою його мешканців.

У середмісті або поруч з ним зводилося чимало **особняків**. Тепер їх часто розташовували на червоних лініях вулиць. Часто будинки увінчувалися стрункими вежами, мансардами з банями та іншими домінантами, завдяки чому забудова кварталу набувала компактності (вілла на розі вулиць Мельника і Коновальця у Львові, 1893 р., архітектор – Я. Перось). Нерідко особняки ставили з невеликим відступом від вулиці (будинок на вул. Гоголя, 5 в Одесі, 1899 р., архітектор – Л. Влодек).

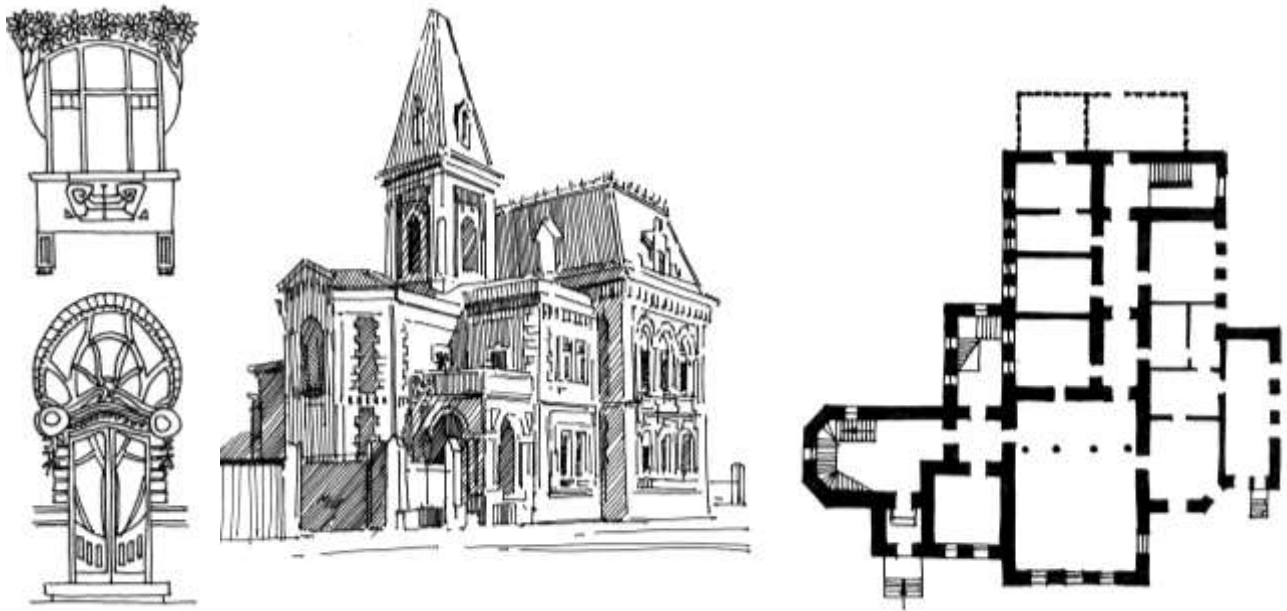


Рис. 5.11 – А.Н. Бекетов, особняк Сомова в Харкові (рис. А. Шевченко).

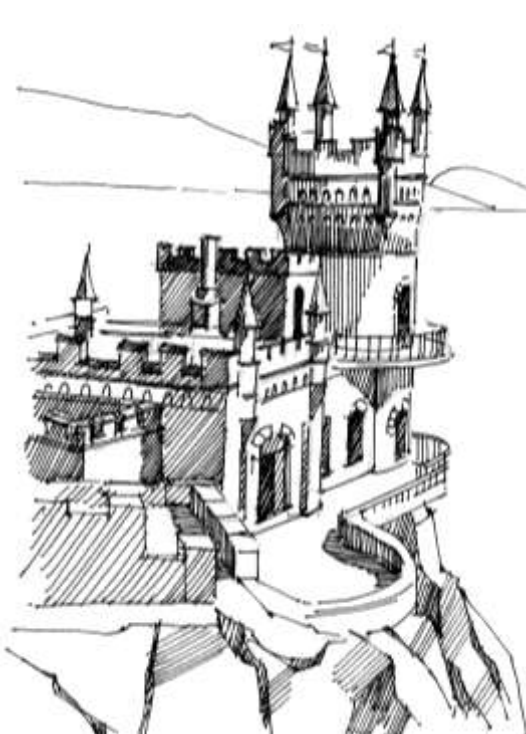


Рис. 5.12 – О. Шервуд, дача «Ластівчине гніздо» (рис. Є. Ялової); А.Н. Бекетов, особняки Бекетових і Алчевських в Харкові (рис. Є. Моїсеєнко, Д. Столярова).

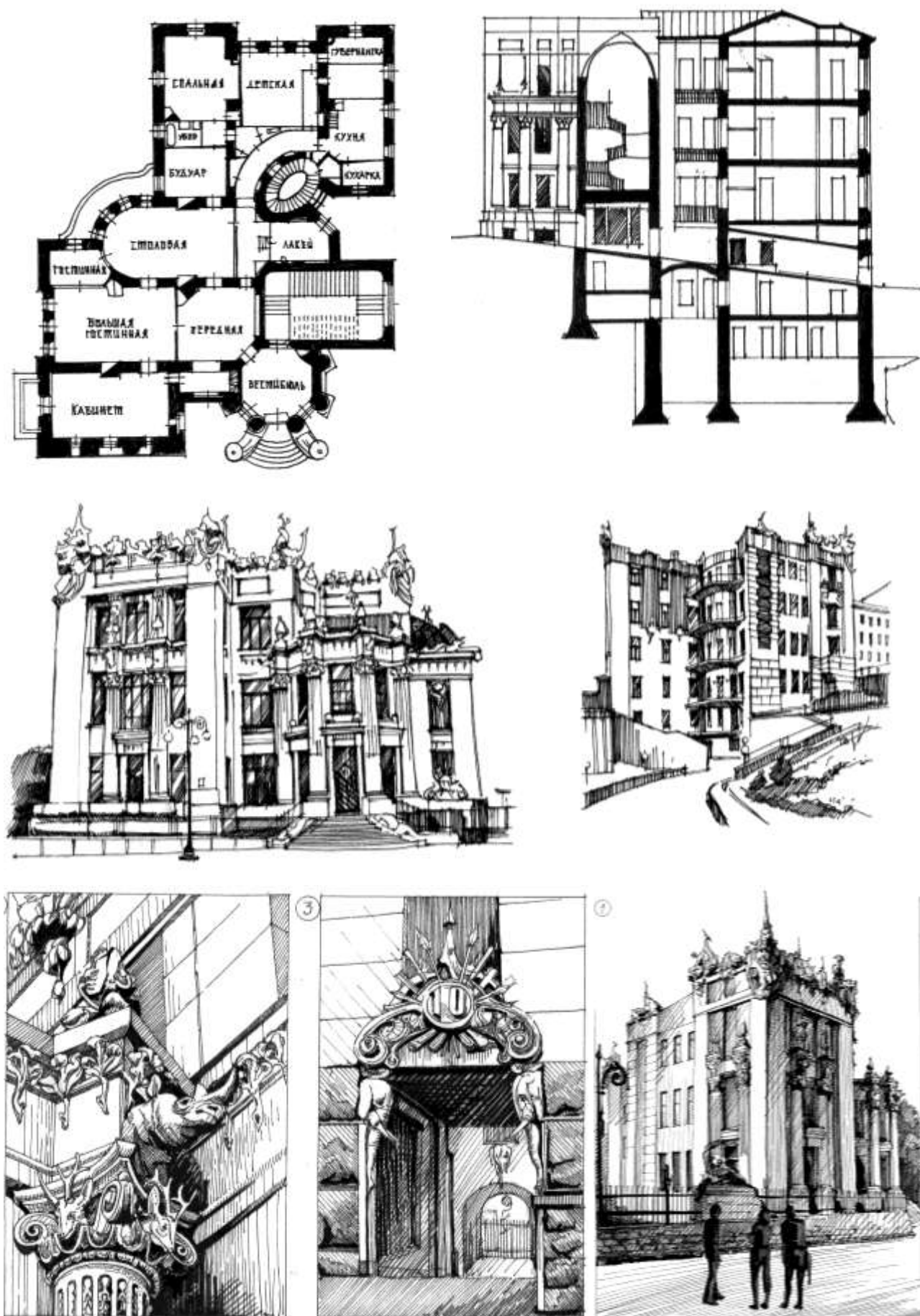


Рис. 5.13 – В. Городецький, «Будинок з химерами» в Києві (рис. А. Дубенцової, А. Сайдак).

Більшість особняків були двоповерховими, їхні приміщення поділялися на парадні, ділові, житлові й господарські, які групувалися і з'єднувалися за допомогою коридорів та анфілад. Сходи на другий поверх теж зміщувалися з центральної осі й займали периферійне положення. Щоб створити максимум комфорту, добре освітлювали й зорієнтували кімнати, застосовували різні прийоми розміщення парадної й житлової частин будівлі, влаштовували виступи та блоки з круглими, овальними й іншими формами. Це позначилося на розмірах і місцезположенні приміщень, на формі й розташуванні вікон, влаштуванні галерей, балконів, лоджій, бельведерів і веж.

Найромантичніший образ житла, в якому переваги особняка доповнені можливостями прибуткового будинку, найяскравіше виявився у власній домівці архітектора В. Городецького в Києві на вул. Банковій (1901 – 1903 рр., рис. 5.13). Тут чудова просторова композиція інтер'єрів створила дивовижний ансамбль із зовнішністю будинку, фасади якого насичені пластикою канелюрованих колон своєрідного ордера й доповнені скульптурами у вигляді екзотичних звірів. Цей витвір архітектури ввійшов до розряду екстремально романтизованих прикладів житлової архітектури модерну, позначених експресивними тенденціями.

Великий вплив на формування українського модерну мала творчість російських архітекторів того часу – О. Щусєва, Ф. Шехтеля, В. Покровського, М. Васильєва та ін.

До найвидатніших споруд належить створений у 1910 – 1911 рр. у стилі неоренесанс за проектом М. Краснова царський палац у Лівадії, який разом з іншими будівлями, розташованими посеред розкішного пейзажного парку, є одним з найяскравіших архітектурних ансамблів того часу. Ці споруди, як і "Ластівчине гніздо" на мисі Ай-Тодор (1912 р., архітектор – О.Шервуд, рис. 5.12), є найкращими прикладами тогочасної архітектури.

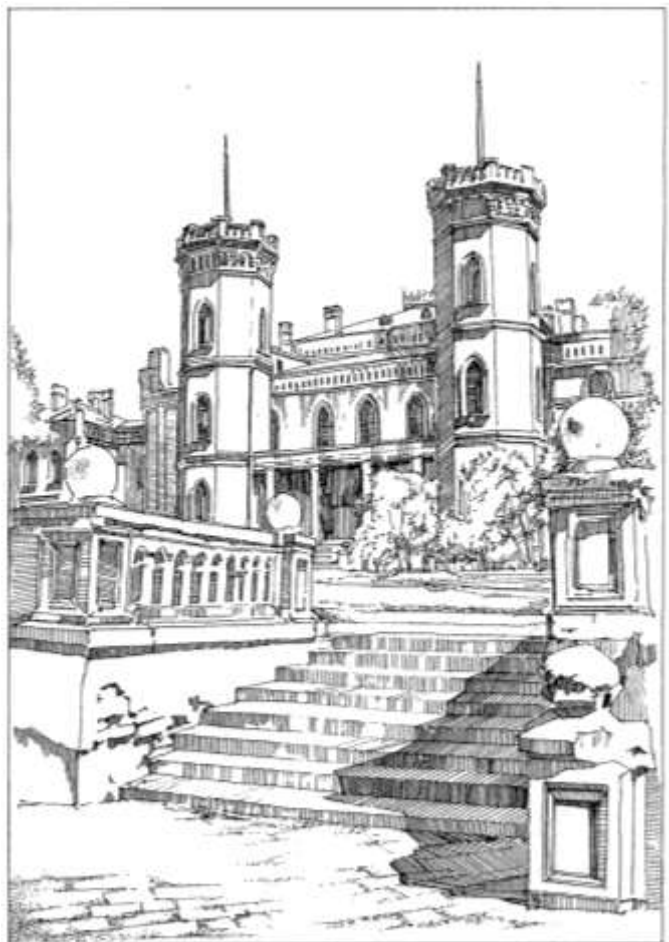


Рис. 5.14 – Шаровка, палацово-парковий ансамбль в Харківській обл. (рис. Т. Констанченко, М. Майстренко, А. Шоміної).

5.4. Народностильова архітектура

Особливе значення для розвитку архітектури України мали тогочасні пошуки національних форм. Починаючи з конкурсу на проект будинку Полтавського губернського земства і до 1917 р. в різних регіонах України за проектами більш як 100 авторів споруджено понад 500 будівель різного призначення (найчастіше масового характеру), які мали задовольняти потреби широких верств населення, – житла, школи, лікарні, храми, будинки кредитно-кооперативних товариств і "Просвіти". Український модерн мав свої формотворчі особливості, які виявилися в лінійних уподобаннях, у гармонійній єдності горизонталей, вертикалей і похилих ліній (у межах 45 – 60°) та в кривих лініях півкола й напівеліпса. Квадрати, прямокутники, трикутники, трапеції та їх поєднання набули великого поширення в побудові архітектурних форм, окреслюючи обриси стін, внутрішніх просторів, вікон, дверей і дахів. Найхарактернішими стали форми чотирисхилих дахів, які нагадували прототипи хатнього будівництва. Іноді користувалися дахами із заломами. Вежі часто завершувалися наметовими дахами, а пізніше – грушоподібними банями з маківками.

Будинки мали переважно фронтальне і трохи рідше – об'ємне вирішення. На фасадах цоколь або цокольний поверх утворював міцну основу для світлої й чистої стіни, прикрашеної орнаментальними вставками з дотриманням закономірностей архітекtonіки їхнього розташування – під чи над вікнами або нижче карнизів у вигляді фриза. Загальновизнаними знаковими формами модерну стали трапецієподібні дверні й віконні прорізи, хоча найбільш поширеними були прямокутна та аркова форми. Певною популярністю користувалися трапеційні фронтони, які також набули знакового характеру. Надзвичайна увага приділялася порталам з трапецієподібними прорізами, облямованими наличниками або пілястрами. Нерідко такі портали влаштовували на тамбурах з дашками, і ці композиції нагадували образи хат. Карнизи часто мали конструктивні або декоративні кронштейни у вигляді коників. Поширеними були ризаліти та еркери, що трактувались як вежі, увінчані наметовими дахами або банями з маківками. Часто застосовували декоративні прикраси – цегляні або з керамічних полив'яних плиток синього, жовтого, зеленого й брунатного кольорів – та орнаментальні майоліки з квітами й птахами. В інтер'єрах траплялися розписи у вигляді окремих вставок, лиштв і суцільних "килимів". Усі ці прояви були свідченням романтичних тенденцій, що особливо яскраво виявилися в декоративно-романтичній течії українського модерну, яку через її особливу любов до розвитку традицій українського народу іноді називали народним стилем, або народностильовою архітектурою.

До числа найвизначніших пам'яток українського модерну належить, передусім, будинок Полтавського губернського земства, споруджений за проектом В. Кричевського (1903-1908 рр., рис. 5.15). Будинок адміністративного призначення має Ш-подібний план, складений архітектором О. Ширшовим. У його середній частині розміщуються вестибюль, центральний хол з парадно розкритими сходами, оточеними колонадою другого поверху, та великий зал засідань. Широкий й добре освітлений коридори відходять у протилежні від холу боки.

Композиція внутрішнього простору – це приклад розгортання його в глибину та висоту. Рух починається від вестибюлю, веде сходами нагору до холу, піднімається на другий поверх, розгортається по колу й розтікається в бічні коридори. Хол є центром композиції перетікаючого простору, яка досягає найвищого свого звучання в залі засідань, прикрашеному чудовим орнаментальним і тематичним живописом, виконаним С. Васильківським і М. Самокишем. Об'ємна композиція будинку надзвичайно виразна, її визначає урочисто розгорнений фронт головного фасаду з його п'ятискладовим поділом: три активно виступаючі вперед об'єми на тлі двох середніх частин, заповнених ритмом вікон і декоративних прикрас. Могутній об'єм центрального ризаліту, що фланкований двома вежами при головному вході, вирішено у вигляді лоджії трапецієподібної форми, в глибині якої розташований подібного обрису дверний проріз із чудовими різьбленими дверима, що мають орнамент на тему "Дерево життя". На фасадну стіну винесено щити з гербами козацьких полкових міст Полтавщини та написами давньоукраїнським шрифтом.

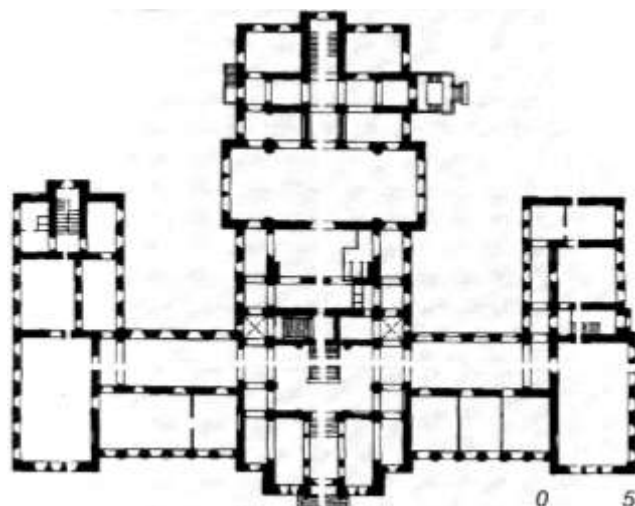


Рис. 5.15 – В. Кричевський, будинок Полтавського губерньського земства, 1903-1908 рр. (рис. Є. Сущенко, А. Дроздової).

З-поміж численних споруд найталановитішими виявилися твори В. Покровського в Пархомівці на Київщині та О. Щусєва в Натальївці на Харківщині, в яких творчо використано художню спадщину новгородської та псковської архітектури XIV – XV ст.

У складі українського модерну сформувалася також раціоналістична течія, в якій форми мають більшу стриманість, орнаментальні прикраси зменшуються до мінімуму й геометризуються з кожним наступним об'єктом, аж поки не зникають повністю.

Контрольні запитання:

4. Сформулюйте поняття «народностильова архітектура».
5. Надайте класифікацію чинників, що мали вплив на архітектуру, мистецтво і містобудування сер. XIX – поч. XX ст.
6. Охарактеризуйте розпланувальні структури та композиційні системи міст України на зламі XIX і XX ст.
7. Розкрийте сутність українського модерну.
8. Охарактеризуйте нові споруди другої половини XIX ст., наведіть приклади.

ЛЕКЦІЯ 6

АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ АНГЛІЇ СЕР. XIX – ПОЧ. XX СТ. (ПЕКСТОН, МОРРІС, УЕББ, МАКІНТОШ ТА ІНШ.)

У XIX ст. Англія поступово ставала наймогутнішою капіталістичною державою світу. Цьому сприяла колоніальна політика, що проводилася Англією протягом тривалого часу. Найважливішим чинником посилення потужності Англії виявився промисловий переворот, що відбувся тут значно раніше, ніж в інших країнах Європи. До середини XIX ст. Англію називали «фабрикою світу».

Всі ці особливості даного періоду в історії Англії знайшли своє віддзеркалення в розвитку будівництва і архітектури. Змінилися численність населення і структура міст, з'явилися фабрики і заводи, великі торгові підприємства, товарні склади, будівлі технічних контор, акціонерних компаній, особняки буржуазії і представників середнього класу, житлові будинки для робочого класу. Будівництво крупних споруд нового типу спричинило швидкий розвиток будівельної техніки, нових конструкцій. Цей прогрес особливо помітний в сфері інженерних споруд. В архітектурі громадських споруд розвиток нових тенденцій гальмувався пануванням еkleктики, породженої інтересами і смаками замовників, пристрасстю до освячених часом традицій і відсутністю великих ідей.

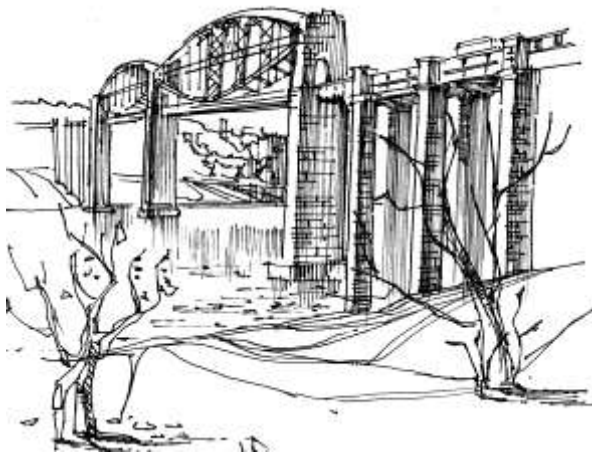
У різних містах Англії відбувалася перебудова низки центральних кварталів і магістралей. Так, наприклад, значним містобудівним заходом, що мав на меті не тільки поліпшити планувальну структуру центру міста, але і створити систему парадних архітектурних ансамблів, було прокладення магістралі Ріджент-стріт в Лондоні. Проект цієї магістралі належить одному з найвидатніших англійських архітекторів початку XIX ст. – Джону Нешу (1752 – 1835). За проектом Неша Ріджент-стріт з'єднала старий Сент-Джемський парк із зеленим масивом в південній частині міста.

Початок цієї нової магістралі утворений двома симетрично розташованими палацами терасного типу (Карлтон-хауз). Тут була створена одна з парадних площ Лондона – площа Ватерлоо. За проектом Неша, перетин Ріджент-стріт з іншими найбільшими магістралями центру Лондона відзначався постановкою монументальних будівель.

Великі зміни відбулися і в галузі енергетики. Після винаходу Уатта (1784), все більшого значення почали набувати парові двигуни. Перехід до використання пари спричинив поступову зміну в розміщенні текстильних фабрик. Їх стали будувати в містах, що полегшувало збут готової продукції.

Фабричні будівлі з дерев'яними перекриттями завжди знаходилися під загрозою пожежі. Розвиток металургійної промисловості підказав можливість заміни в будівництві дерева чавуном (в комбінації з цегляними конструкціями).

У XIX ст. швидкий прогрес будівельної техніки і нових методів конструювання найбільше виявився в інженерних спорудах, зокрема в мостобудуванні.



Інтенсивне будівництво мостів сприяло розвитку залізничного транспорту. Залізо застосовували в різних конструктивних варіантах. Так, наприклад, міст Альберта через р. Салташ з двома прольотами по 138 м був споруджений за допомогою трубчастих арокних конструкцій із зварювального заліза (рис. 6.1). В цій споруді арокні конструкції комбінуються з підвісними, що підтримують проїжджу частину моста.

Рис. 6.1 – міст Альберта через р. Салташ (рис. А. Дудченко).

Цікавий приклад застосування консольної конструкції – міст через р. Форт, побудований за проектом Бенжамена Бейкера і Джона Фоулера в 1889 р. Загальна довжина моста 1625,6 м, два його центральних прольоти мають по 521,5 м. Консолі утворені системою металевих стійок з підкошуваннями. Проліт між кінцями консолей перекритий за допомогою гратчастих балок.

Однією з головних тем англійської архітектури XIX – поч. XX ст. були будинки-особняки для представників буржуазії і аристократії. Вони будувалися як в містах, так і в замиських маєтках.

Еклектика, характерна для англійської архітектури XIX ст., панувала і в композиції фасадів житлових будинків, і у внутрішньому їх оформленні. Вільна живописність готичних замків стала здаватися більш цікавою і зручнішою. Головні приміщення будинку набули в плані ускладненої форми, яка збагачена виступами, розташованими то на подовжніх стінах, то в кутках. Велику увагу приділяли орієнтації головних парадних приміщень. Вікна прагнули розташувати так, щоб з них відкривалися найпривабливіші пейзажі.

У внутрішньому оформленні багатих особняків виділялася група парадних приміщень – хол, який нерідко займав у висоту два поверхи (з внутрішніми сходами), вітальня і їдальня, які зазвичай входили до центрального ядра будівлі. Крім групи парадних і спальних кімнат до складу багатих будинків-особняків входили численні службові приміщення: кухні, буфетні, комори, кімнати для прислуги, стайні, каретні сараї і т.д.

У зовнішньому вигляді особняків з'явилися мотиви Тюдоровської готики. Великим успіхом користувалися архітектурні форми житлових споруд цієї епохи. Щипцові дахи з великим карнизом, високі цегляні труби, простота і суворість кам'яних стін, що прорізані невеликими вікнами, знову відродилися в багатьох особняках XIX ст.

До числа видатних архітекторів Англії, що багато працювали над композицією будинку-особняка, слід віднести Нормана Шоу (1831 – 1912), одного з найпопулярніших англійських архітекторів середини XIX ст. Великою популярністю користувався створений ним будинок-особняк в Лейзвуді (Сассекс) (рис. 6.2), побудований в 1869 р. Всі приміщення цього будинку згруповані навкруги напівзамкненого внутрішнього двору. Основне ядро композиції його плану – парадні приміщення – вітальня, бібліотека, їдальня, розміщені навкруги холу, де знаходяться відкриті трьохмаршові сходи. Спальні кімнати для господарів і гостей розміщені на другому поверсі цього основного композиційного вузла будівлі; допоміжні приміщення – у вузьчій частині будинку, що огинає двір.

Будинок Нормана Шоу в Лейзвуді з його великим двором і баштами нагадує поміщицькі будинки XV – XVI ст. В архітектурній композиції фасадів вміло застосований архітектором контраст між глухими масивними стінами і великими вікнами. Високі та складно оброблені труби разом з крутим дахом виконані відповідно до традицій готичної архітектури.



Рис 6.2 – Норман Шоу, будинок в Лейзвуді (рис. Я. Колісник, Н.Тонкої).

У середині XIX ст. виникла необхідність створення скромнішого типу особняка для представників художньої і технічної інтелігенції. Велике значення в розвитку цього типу будинків мали роботи архітектора Ф. Уебба (1831 – 1915). Відомий англійський художник, активний учасник соціалістичного руху в Англії, Уїльям Моріс (1834 – 1896) звернувся до Уебба для спорудження свого будинку. Моріс був одним з найяскравіших представників романтизму в англійському мистецтві, люто ненавидів машинну індустрію, що випускає штамповані, позбавлені смаку, побутові вироби, пропагував повернення до середньовічного ремесла, що дає простір для індивідуальної творчості. Уїльям Моріс пропагував функціонально продумані, тісно пов'язані з життям і побутовими потребами твори ремесла середньовічних майстрів, що часто підіймаються до ступеня високого мистецтва. Уїльям Моріс заснував майстерню, де за його ескізами виготовляли побутові предмети, меблі, шпалери тощо.

Працюючи спільно з Уеббом над проектом свого будинку, Моріс прагнув досягнути, перш за все, раціональної і логічно виправданої композиції плану і фасадів будівлі, зручностей, раціонального зв'язку приміщень між собою і економії. Будинок Моріса в Бекслі Хіз (рис. 6.3), побудований Ф. Уеббом в 1859 р., має в плані форму букви Г. В його просторовій структурі не підкреслені парадні приміщення будинку, як це робилося раніше, простота плану, зручний зв'язок між головними і допоміжними приміщеннями за допомогою дуже невеликого і добре освітленого коридору. Композиція окремих кімнат досить проста: тут немає ніяких ускладнень плану, що властиві багатим особнякам попереднього десятиліття. Зовнішній вигляд цього будинку також невибагливий. Гладенькі стіни з червоної цегли (завдяки цьому матеріалу будинок отримав назву «Червоний будинок»), високий дах з черепиці, вікна мають чіткі пропорції, відсутність стилізації, органічний зв'язок із середовищем, лаконічний і раціональний інтер'єр, виконаний за малюнками Моріса, – все це різко виділило «Червоний будинок» із-поміж загальної маси еклектичних споруд.

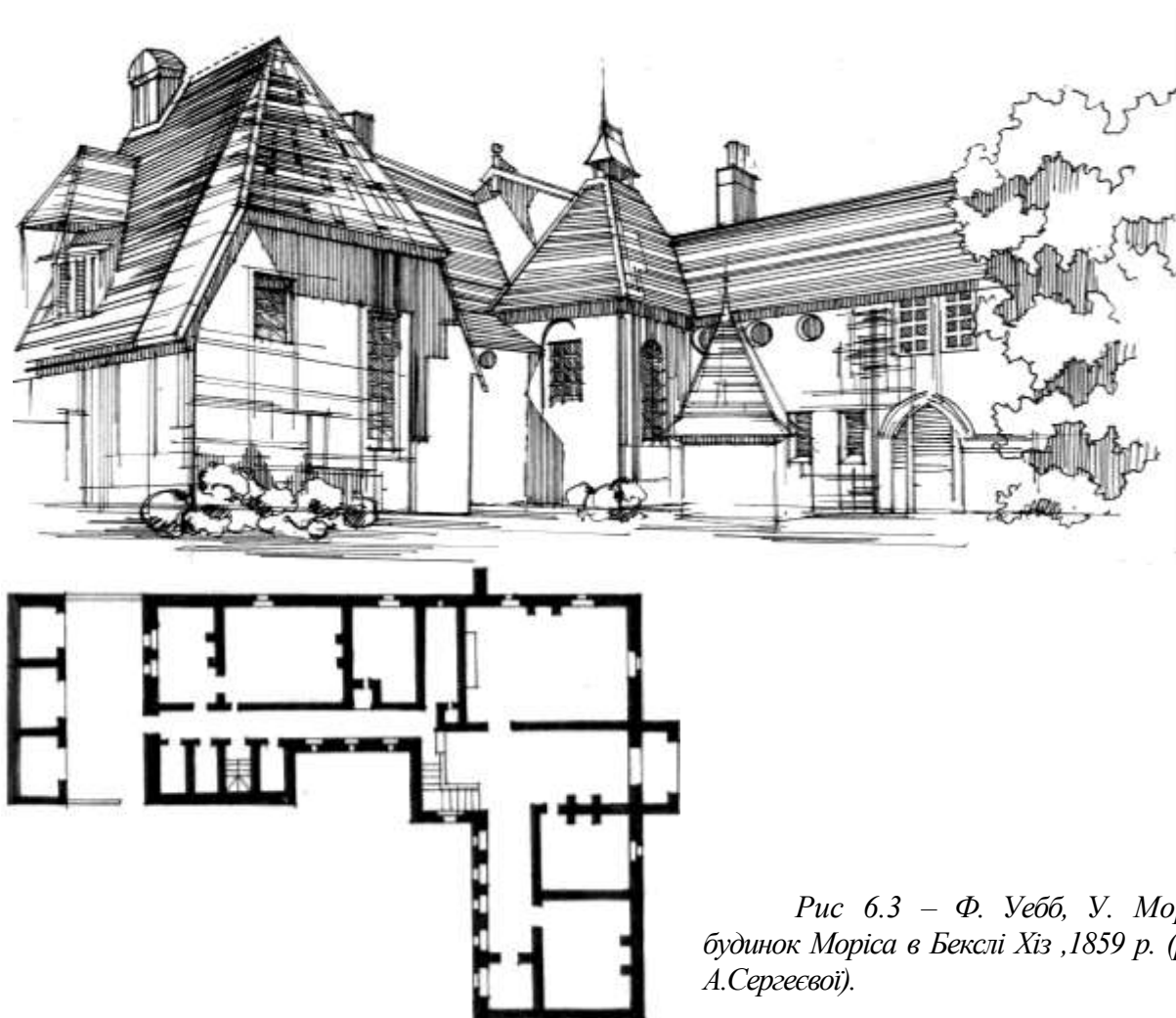


Рис 6.3 – Ф. Уебб, У. Моріс, будинок Моріса в Бекслі Хіз ,1859 р. (рис. А.Сергєєвої).



Рис 6.4 – Ф. Уебб, будинок в Сассексі, 1894 р. (рис. М. Зиновкіної).

У середині XIX ст. неоготика починає домінувати в розвитку англійської архітектури. Найбільшою спорудою, що належить до першої стадії розвитку цього стилю (ранньої вікторіанської готики), є Англійський парламент, побудований за проектом

арх. Чарльза Баррі в співпраці з ревним прихильником і пропагандистом готики – архітектором і художником А. Педжином. Будівництво нової будівлі за проектом Баррі почалося в 1840 р. і було закінчене до 1857 р. Проект головної урядової будівлі Ч. Баррі був виконаний в готичному стилі в її пізньому тюдоровському варіанті («перпендикулярний стиль»).

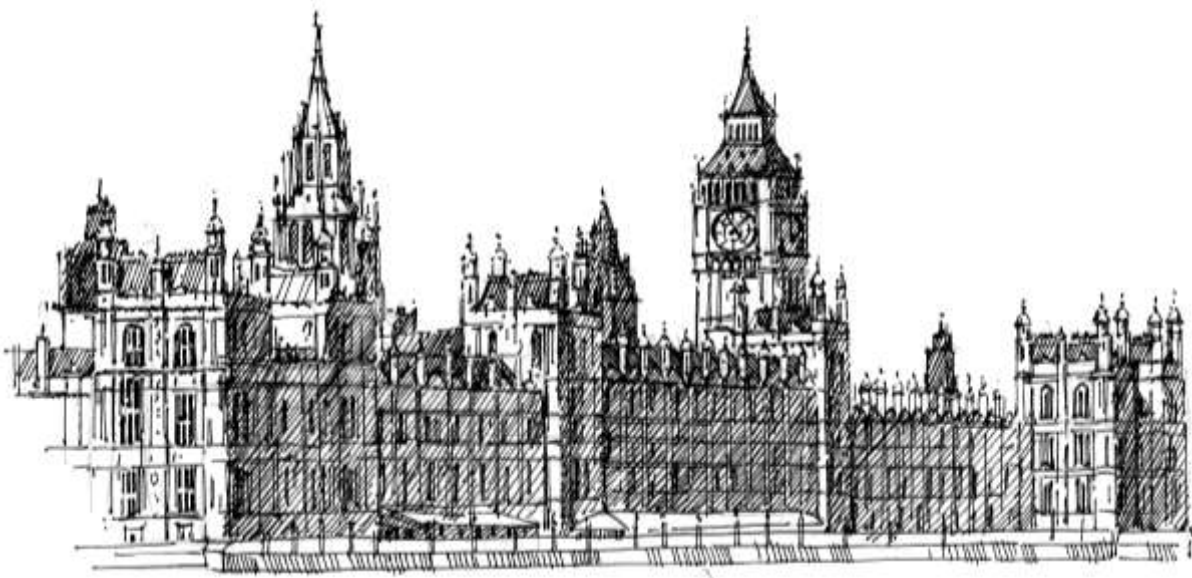


Рис 6.5 – Ч. Баррі, Англійський парламент в Лондоні, 1857 р. (рис. А. Сайдак, О. Писаренко, Є. Ялової).

Проектуючи складний архітектурний образ парламенту, Баррі прагнув дотриматися симетрії і регулярності класичних побудов (рис.6.5). В плані споруди чітко виділений центральний хол, що розташований на перетині поздовжньої і поперечної осей. Симетрично справа і зліва від центрального холу розташовані головні парламентські приміщення: палата лордів і палата общин. Також симетрично відносно головної поперечної осі спроектовані і внутрішні дворики, що примикають до цих палат. Проте повністю створити симетричну композицію було неможливо. Цьому перешкоджало і величезне різноманіття приміщень парламенту, і наявність на ділянці старовинної будівлі Вестмінстер-холу – однієї із старих лондонських споруд. Через це Баррі довелося піти на компроміс. Частина будівлі, що розташована на набережній Темзи, спроектована з дотриманням майже точної симетрії. Протилежна ж сторона, що пов'язана з Вестмінстер-холлом, асиметрична. Вимушений елемент асиметрії підкреслений в об'ємній побудові і силуеті не тільки наявністю Вестмінстер-холу, але і двома баштами, різними по висоті та об'єму: Вікторією і Біг-Беном.

Складність загальної картини розвитку англійської архітектури сер. XIX ст. збільшується ще із появою нових типів будівель. Функціональні вимоги, що висувають до виставкових споруд і залізничних вокзалів, торгових галерей, тощо суперечили традиційним методам композиції і методам будівництва. В той же час розвиток металургійної і металообробної промисловості, наявність прокатного металу різних профілів відкривали перед будівельниками громадських будівель абсолютно нові можливості. Прихильність архітекторів і замовників до традиційних форм і композиційних прийомів значно перешкоджала широкому використанню цих можливостей. Тому не випадково, що перша велика будівля, збудована цілком з нових матеріалів (заліза і скла), була побудована за проектом представника абсолютно іншої спеціальності. Ця перша крупна, дійсно новаторська, будівля – павільйон Англії на першій Всесвітній виставці в Лондоні 1851 р. (рис. 6.6). Джозеф Пекстон запропонував виставковому комітету збудувати павільйон з легких стандартизованих збірних металевих конструкцій із заповненням каркаса склом. За проектом Пекстона, всі конструктивні елементи можна було виготовити фабричним способом, і будівля мала бути зібрана за короткий термін.

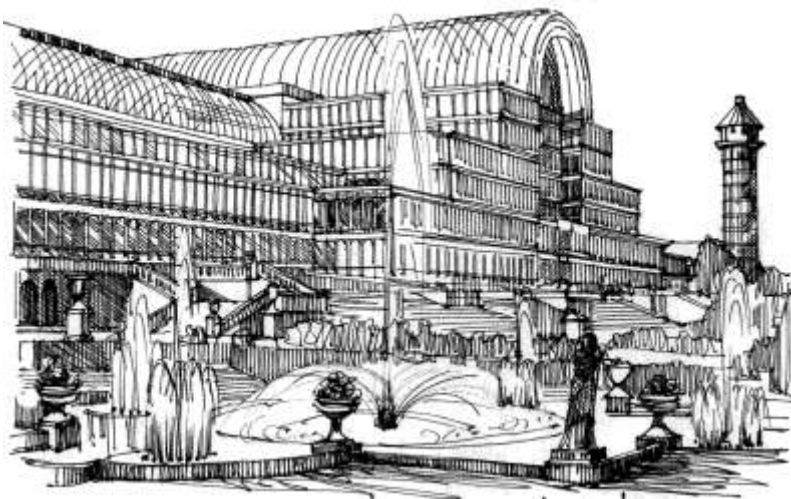


Рис 6.6 – Джозеф Пекстон, павільйон Англії на першій Всесвітній виставці в Лондоні 1851 р. (рис. М. Зиновкіної)

Виставковий павільйон був побудований за досить короткий термін. Будівництво, точніше монтаж готових елементів, велось з 26 вересня 1850 р. по 12 січня 1851 р., тобто менше чотирьох місяців. Розміри цієї споруди величезні. Так, наприклад, довжина основного нефа досягає 563 м, ширина будівлі 124 м, центральний поздовжній неф має висоту 19,5 м. Будівля цілком була змонтована з виготовлених заздалегідь конструктивних елементів –

металевих стійок (3300 шт.), металевих ферм, що з'єднують стійки між собою в єдину просторову систему, і залізних рам із скляним заповненням. За поздовжній модуль було взято величину 7,3 м. В плані споруда розбита на стандартні клітки. В основі клітки лежить стандартизована скляна плита 122х25 см. З цих скляних плит, укладених в залізні рами, зібрано все заповнення каркаса павільйону. Лише перекриття трансепту були зроблені із збірних дерев'яних арок.

Будівля павільйону вражала новизною своїх технічних прийомів і явно показувала майбутній розвиток будівельної техніки (диференціація каркаса із заповненням, стандартизація конструктивних елементів, їх фабричне виготовлення і монтаж на місці). Не можна сказати, щоб оцінка естетичних якостей павільйону була одноставною. Багато хто взагалі заперечував будь-які естетичні якості, вважаючи цю споруду лише технічною оболонкою, що перекриває внутрішній експозиційний простір. Інші ж сучасники оцінили естетичний ефект павільйону дуже високо. Надзвичайна легкість, велика кількість повітря і світла, вражаюча легкість конструкцій дійсно вражали. Ця споруда одержала назву Кришталевий палац.

Після закриття виставки Кришталевий палац був розібраний, перевезений з Гайд-парка в Сайденхем, де був знов змонтований і залишався там до своєї загибелі – пожежі в 1936 р. Єдина зміна, яка була здійснена при монтуванні його в Сайденхемі, була заміна дерев'яних збірних арок перекриття нефа металевими.

Споруда Кришталевий палац з металу і скла не була єдиним випадком використання нових конструкцій в англійській архітектурі сер. XIX ст. Так, наприклад, вони виявилися необхідними при спорудженні залізничних вокзалів. Найвидатніша споруда цього типу – Кінг Крос Стейшн, побудований Льюїсом Кеббітом в 1851 – 1852 рр. (рис. 6.7). Фасад Кінг Крос Стейшн, що розташований з боку Еустон-роуд, з його двома великими заскленими арками правдиво відображає внутрішню структуру.

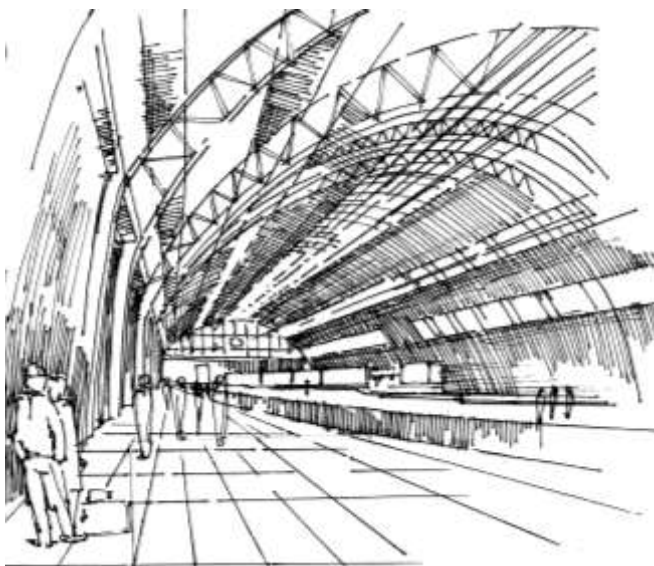


Рис 6.7 – Льюїс Кеббіт, вокзал Кінг Крос Стейшн, 1852 р. (рис. А.Дудченко).

Значний інтерес викликає вокзал Паддінгтон Стейшн, побудований в 1852 – 1854 рр. за проектом інженера І. Брюнеля і архітектора В. Віатта. Тут металеві арки еліптичного контуру спираються на проміжні чавунні колони. Перон складається з трьох паралельних залів та двох трансептів, що перетинаються, тієї ж висоти. І тут, так само, як і в Кінг Крос Стейшн, вражає розмах вільного простору, велика кількість світла і легкість конструкцій.

Дуже вміло була використана нова металева конструкція в знаменитому читальному залі Британського музею, побудованому архітектором Сіднеєм Смерком спільно з вченим бібліотекарем Антонієм Паніцци в 1857 р. Кругла будівля читального залу була розташована в центральному внутрішньому дворі Британського музею, побудованого в першій половині XIX ст. Читальний зал перекритий куполом, конструктивну основу якого складають радіальні металеві ребра. Освітлення залу створюється суцільним склінням верхньої частини купола. Завдяки використанню металевих конструкцій архітектору вдалося перекрити дуже великий проліт – 42,6 м, що на 0,7 м перевищує проліт купола собору Петра в Римі і лише на 0,9 м поступається прославленому куполу Пантеону.

У 90-х роках XIX ст. в Англії так само, як і в інших європейських країнах, почав розвиватися новий художній напрям (місцевий варіант європейського **модерну**). Відмова від декоративних елементів історичних стилів, лінійний, «плавний» орнамент, широке використання нових матеріалів визначили характерні риси нової течії.

Роботи англійського графіка Обрі Бердслея, який шукав нові та виразні графічні прийоми, малюнки архітектора-декоратора Мак-Мардо, що працював над створенням нових типів декоративних шпалер і використав у своїх композиціях стилізовані рослинні орнаменти, і багатьох інших художників сприяли розквіту англійського декоративного мистецтва цього періоду.

Метал, залізобетон, скло поступово починають відігравати в архітектурній композиції будівель все більш значну роль. Прагнення до вільного і природного угруповання об'ємів призвело до відмови від симетрії. В крупних громадських спорудах нові тенденції відобразилися вперше в будівлі Уайт-Чепельській художньої галереї в Лондоні, побудованої за проектом архітектора Г. Таунсенда в 1897 – 1899 рр. Нові мотиви тут з'явилися не тільки в інтер'єрі, але і в композиції фасаду. Гладенька площина стіни, яку прорізає велика арка portalу, по-новому виконана низка невеликих віконних отворів, об'єднаних в горизонтальну смугу за допомогою кам'яних поясоків, контраст гладеньких поверхонь з грубою фактурою – все це не має нічого спільного із звичними архітектурними формами, що панували донині. Нарочито асиметрично розташований головний вхід вносить неспокійну контрастну ноту в досить лаконічний і регулярно вирішений фасад.

Найбільш яскравий представник нового архітектурного напрямку в Англії Чарльз Макінтош (1868 – 1928 рр.). Макінтош одним з перших застосував прийом розчленовування внутрішнього простору невисокими, які не доходять до стелі перегородками і таким чином створюють своєрідний просторовий ефект, що пізніше одержав назву «перетікаючого простору» (кафе «Кранстон» в Глазго та ін.).

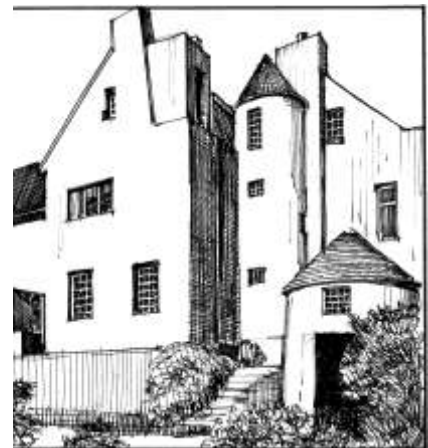


Рис 6.8 – Ч. Макінтош, Хілхауз в Херенсбурзі (1902 – 1903), (рис. О. Слюсаревой, В. Чалого).

Макінтош завоював собі репутацію модерніста спорудою Художньої школи в Глазго в 1907 – 1909 рр. (рис. 6.9). В композиції фасаду цієї школи Макінтош повністю відмовився від симетрії; він ввів величезні віконні отвори із залізобетонними палітурками, використовував контраст плавних криволінійних ліній огорожі та вертикальних розчленовувань фасаду, застосовував коване залізо в завитках віконних консолей. Широкі віконні отвори цієї школи правдиво характеризують її внутрішні студійні приміщення.

Відчуття новизни та сучасності яскраво виділило цю будівлю з величезної маси громадських споруд Англії, що будувалися в різних історичних стилях. Відчуття такту і природжена артистичність допомогли Макінтошу дійти до тонкого нюансування співвідношень і пропорцій, великого художнього ефекту при елементарній простоті архітектурних форм. Ім'я Ч. Макінтоша з того часу стало одним з найвідоміших в архітектурі

європейського модерну. Макінтош – автор багатьох проектів. Крім Художньої школи в Глазго до його творчості належать два будинки; поблизу Глазго – Уїндіхілл у Килмакгольмі (1889 – 1901) і Хіллхауз в Херенсбурзі (1902 – 1903, рис. 6.8), а також школа на Скотланд-стріт в Глазго (1904).

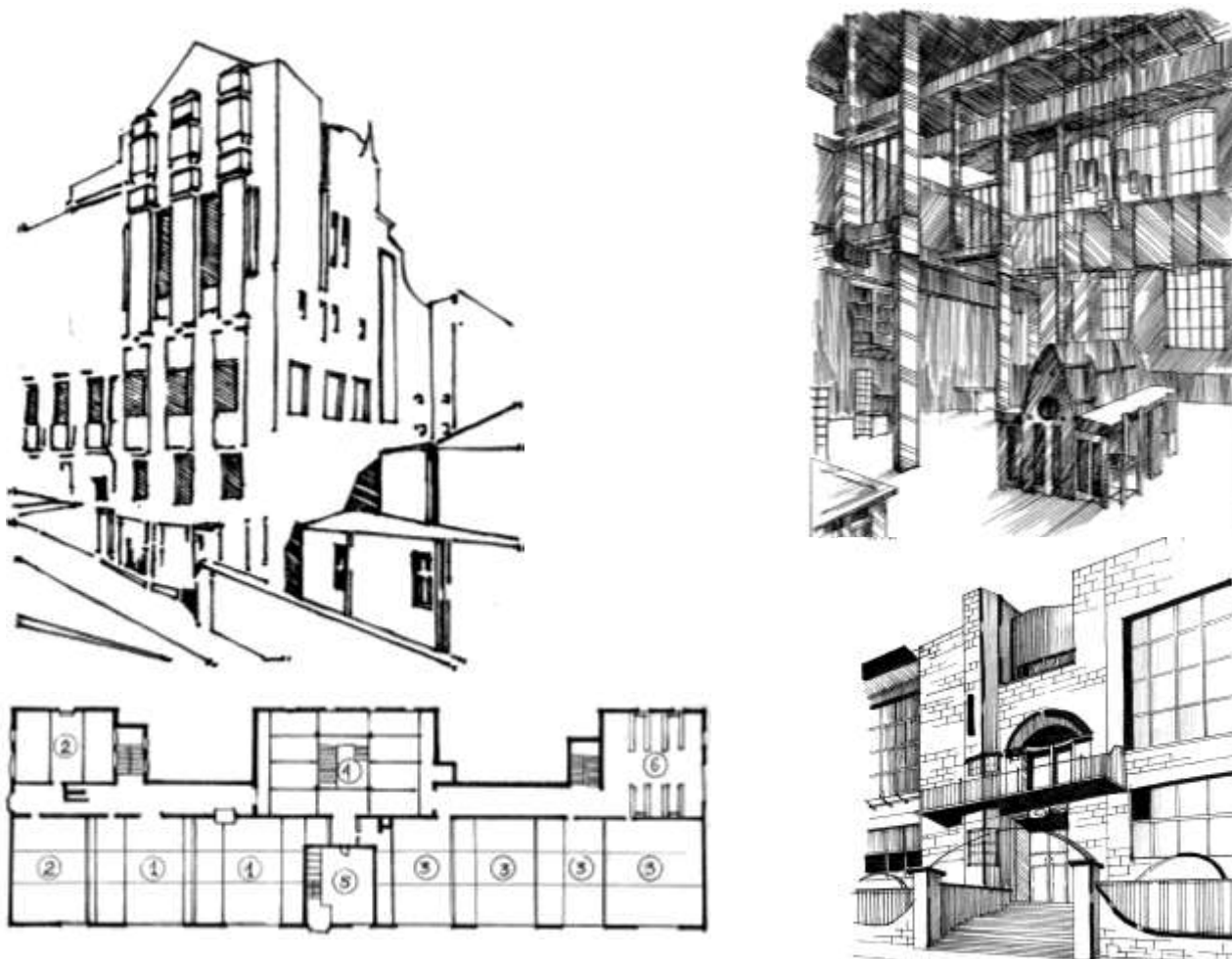


Рис. 6.9 – Ч. Макінтош, Художня школа в Глазго в 1907–1909 рр. (рис. А. Стародубцева, Є. Суценко, Є. Шости).

Одна з характерних і прогресивних особливостей в творчості майстрів нового напрямку – сміливе використання нових будівельних матеріалів: заліза, залізобетону, великих скляних плит, глазурованої черепиці та цегли, кольорової майоліки.

Але поява нових елементів, перш за все великих застаклених отворів, не змінили загального еклектичного, стилізаторського характеру англійської архітектури, який вона продовжувала зберігати аж до кінця даного періоду. Велике значення для подальшого розвитку світової архітектури мали перші англійські промислові споруди епохи індустріального перевороту і такі будівлі, як Кришталевий палац, що були результатом нових методів конструювання і застосування нових матеріалів.

Досвід інженерних споруд, конструкції мостів, акведуків і т.п., що з'явилися в другій половині XIX ст., показав майбутнім поколінням яких величезних результатів може дійти творча думка, що спирається на досягнення сучасної науки і техніки.

Контрольні запитання:

1. Охарактеризуйте нові споруди Англії сер. XIX – поч. XX ст., наведіть приклади.
2. Поясніть в чому велике значення для розвитку архітектури першої Всесвітньої виставки в Лондоні 1851 р.
3. Охарактеризуйте творчість Чарльза Макінтоша.

ЛЕКЦІЯ 7

АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ ФРАНЦІЇ СЕР. XIX – ПОЧ. XX СТ. (ГІМАР, ГАРНЬЄ, ПЕРРЕ; ПЕРШІ ВСЕСВІТНІ ПРОМИСЛОВІ ВИСТАВКИ)

7.1. Містобудування Франції

Перші ознаки корінних змін у французькому містобудуванні з'явилися ще на початку XIX ст. Відносно планування і впорядкування, то столиця Франції 50-х років, що вже налічувала більше мільйона жителів, значною мірою ще залишалася середньовічним містом. Тим сильніше тут позначилися наслідки масового притоку населення – розширення передмість, проникнення промисловості в райони житлової забудови, перенаселення старих кварталів в центрі міста, які набули рис нетрів. Недолік зручних комунікацій виявився починаючи з 40-х років, коли з появою залізниць місто перетворилося на крупний транспортний вузол. Реконструкція, проведена в 1853 – 1870 рр., вирізнялася великим розмахом і була широкомасштабним явищем в містобудуванні XIX ст. Вона надала Парижу його сучасного вигляду і значно вплинула на містобудівну думку не тільки у Франції, але і за її межами. В процесі реконструкції було випрямлено і розширено безліч кривих і вузьких вулиць: великі магістралі сполучили віддалені частини міста, скасувавши відособленість його окремих районів, кварталів і вулиць, що живуть своїм життям, володіють особливим характером, що історично склалися. Була завершена лінія зовнішніх бульварів, були переплановані Єлисейські поля. До міста були приєднані великі зелені простори, кілька парків і скверів з'явилися в межах міста. Важливим досягненням стало спорудження нових систем водопостачання і каналізації, зразкових для свого часу.

У реконструкції середини XIX ст., пов'язаної з ім'ям паризького префекта Ж. Османа, завдання міського впорядкування тісно переплелися з політичною метою. Постійний страх нових повстань примушували Наполеона III широко розгортати громадські роботи і, реконструюючи Париж, прагнути до припинення всякої можливості барикадних боїв. Прямі широкі магістралі, таким чином, проектували не тільки з метою містобудування, але і поліцейської стратегії. Та цим не вичерпується значення містобудівних робіт 50 – 70-х років, які у ряді випадків довершили окремі заходи, початі в першій третині століття. Новою рисою містобудівних робіт 50 – 70-х років було те, що вперше в такому крупному масштабі був здійснений знос старих будівель і прокладення вулиць в наявній забудові. Нові магістралі буквально прорізали місто.

Реконструкція докорінно змінила вигляд острова Сіте і завершила так зване Велике перехрестя (систему двох взаємоперпендикулярних діаметрів, що сполучають вокзали і замські шосе), доповнивши його дуговими магістралями. Знищення старої забудови, її будівель і вулиць особливо широко було розгорнено в Сіте. Осман залишив тут лише декілька громадських будівель і проклав в середині острова бульвар Сіте. Площа перед собором Паризької богоматері була значно розширена, це порушило просторове середовище, з яким будівля органічно була пов'язана, і змінило його масштабне співвідношення з навколишньою забудовою. Велике перехрестя складалося з двох великих осей: з півночі на південь, позначена вулицями Сіна-Мартенів і Сен-Жак, і зі сходу на захід, що в середині XIX ст. позначалася вулицями Сент-Оноре, Верері, Сент-Круа де ля Бретоннері та вулицею Сент-Антуан. Ці існуючі вулиці були значно розвинені Османом. З півночі на південь була прокладена велика артерія, утворена бульварами Страсбурга, Севастополя, Сен-Мішеля. Із заходу на схід вулиця Ріволі була продовжена до Сент-Антуанського передмістя; на всьому просторі між палацами Лувром і Тюільрі будинки були знесені, створена площа Сен-Жермен д'Оксеруа; розширена і одержала регулярнішу форму площа Страйків, яка стала площею Ратуші. Власне «перехрестя», або перетин вулиці Ріволі та Севастопольського бульвару, знаходиться на місці площі Шателе, яка була реконструйована і пов'язана безпосередньо з Ратушею через авеню Вікторії.

Центральний ринок, розширений і перебудований, що знаходиться поблизу, був залишений на старому місці.

Париж володів до цього часу двома лініями бульварів, одна з яких була неповною: старою лінією внутрішніх бульварів на місці фортифікацій Людовика XIII і Карла V (на півночі) і зовнішніми бульварами на укріпленнях XVIII ст. на півночі та півдні. Перша лінія була доповнена відповідним їй бульваром Сен-Жермен, прокладеним на лівому березі. Таким чином, вийшло замкнуте кільце бульварів навкруги Сіте. Що стосується зовнішньої лінії, то вона була подвоєна в деяких місцях.

Масштабні роботи були зроблені і в західній частині Парижа для створення вуличних перехресть, звідки розходяться великі магістралі, симетрично розташовані відносно одна одної: перетини на площі Мадлен і на площі Опері, спорудження будівлі якої було почато в 1862 р. (вулиця Опері перед будівлею театру відкрилася тільки в 1879 р.). Вулиця Четвертого вересня, що веде до біржі, відповідає вулиці де ля Пе, створеної в роки Першої імперії. Позаду будівлі опери проходить бульвар Османа (закінчений лише в 1925 р.) і вулиця Ляфайет – пряма лінія завдовжки 5 км.

Площа Зірки існувала і раніше, з декількома вулицями, що розходяться від неї. Їх число було доведено до 12, неправильна форма ділянок при цьому була майстерно замаскована. Прилеглі квартали, донині слабо заселені, стали швидко забудовуватися, і Єлисейські поля набули значення однієї з центральних, парадних магістралей міста.

Парки і сквери стали новою межею Парижа другої половини XIX ст. В 1850 р. до міських парків відносилися лише Єлисейські поля і площа Вогезов. Сади Тюільрі, Палероаль, Люксембурзький і Ботанічний, що були національною власністю, були відкриті для парижан лише частково. Все це так звані «французькі сади» з геометрично правильною розбивкою зелених насаджень. Ландшафтні парки вільного «англійського» планування з'являються в Парижі лише з середини XIX ст. Найкрупніші з них – Булонський і Віденський ліс.

Реконструкція стерла багато рис історичного Парижа: «хірургічні» методи її здійснення призвели до знищення багатьох пам'яток, церков, готелів, значна частина яких могла бути збережена за умови деякої гнучкості в трасуванні вулиць.

Жорсткість проведення при османовській реконструкції містобудівних принципів класицизму виявилася в одноманітності композиційних прийомів (їх було всього декілька), в їх спрощенні, в обов'язковій симетрії прокладених магістралей і площ у вигляді зірки з промінням вулиць. Збільшені відстані між спорудами, що знаходяться на одній композиційній осі та покликані архітектурно з'єднати величезні простори, призвели до загострення суперечностей між масштабом окремих будівель і масштабом міста. Окремі елементи архітектурного цілого втратили, таким чином, своє композиційне значення.

Найбільша Помилка Османа, на думку Енара, полягала в тому, що він пропустив транзитний рух через самий центр міста, створивши небезпечну ділянку на перехресті біля башти Сен-Жак. Намагаючись поліпшити планування центрального району Парижа, Енар склав проект чотирикутного випромінюючого ядра із сторонами 1 км.

7.2. Архітектура Франції

У XIX ст. значно змінилися архітектурні типи житлового будинку, їх співвідношення: занепало поступово житло палацового типу, на зміну якому прийшли особняк і вілла; одержав розвиток прибутковий будинок; зародився новий тип житла – робоче житло.

Із розширенням території міста, що набувало все більш безладного характеру, з погіршенням санітарних умов життя одержав розвиток заміський житловий будинок, так звана *вілла* (рис. 7.1). По суті, вілла є особняком, перенесеним в сільську місцевість і у зв'язку з цим вирізняється більш вільним плануванням. Контури планів порізані, рясніють виступами і поглибленнями; тераси із зовнішніми драбинами, часто дво- або трьохмаршовими. Невеликій віллі прагнуть надати величі палацу або замку.

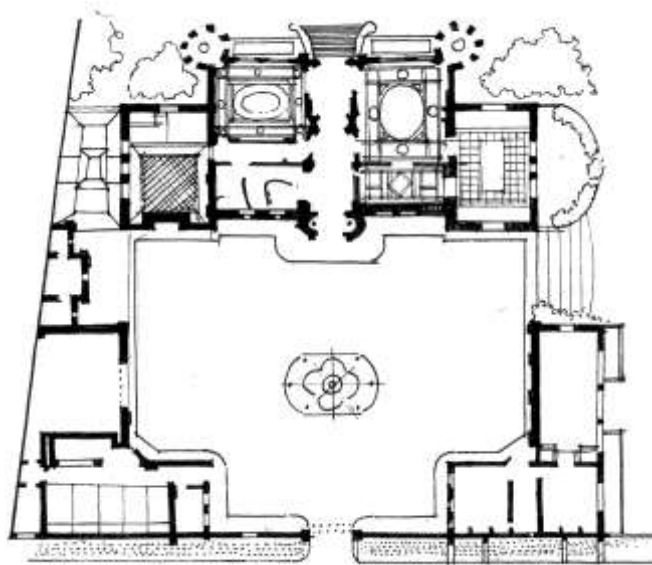
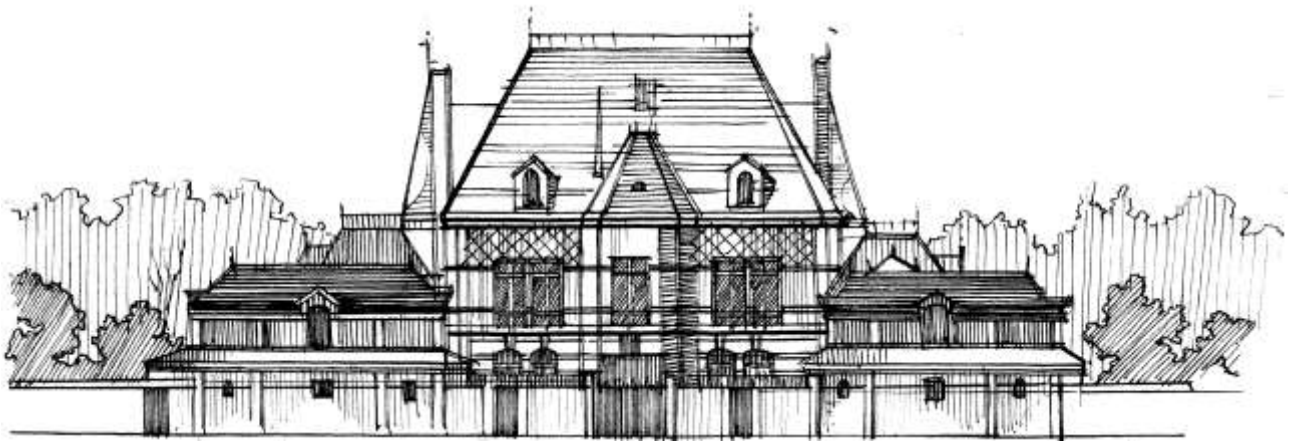


Рис. 7.1 – С. Далі, вілла, 1850 – 1870 рр.;
Андре, вілла в Нансі (рис. А. Сергеевої).

Імітуються розчленовування фасадів крупних будівель; на невеликій віллі застосовують такі форми, як башти, зубці фортечних стін і т.д. Тут більше простору для наслідування історичних стилів, риси середньовіччя тісно переплетені з елементами класицизму.

Дев'ятнадцяте століття – час найбільшого розвитку **прибуткового будинку**. Як правило, прибуткові будинки стоять на вузьких, витягнутих в глибину ділянках, дуже щільно забудованих. Для них характерна наявність декількох внутрішніх дворів (деякі з них такі малі, що є швидше світловими колодязями з розмірами, наприклад, 1,6х1,6 м або 2,25х2,25 м). Цими дворами-колодязями будівельники оперували дуже вільно, вдаючись до них як до засобу вирішення важкого в планувальному відношенні вузла приміщень.

Плани прибуткових будинків різні, фасади ж мають більш-менш однакову схему, яка варіюється в деталях і декорі (рис. 7.2). Основні розчленовування фасаду були обумовлені різною висотою поверхів будинку, а також площею і розташуванням кімнат в квартирі. Ритм вікон не був рівномірним, іноді він слугував для виділення центру у фасадах великої протяжності і підкреслювався балконами – одним з головних засобів внесення різноманітності в гладеньку фасадну площину. Бельетаж був архітектурно виділений не тільки висотою, але і великою кількістю декору. Характерною рисою прибуткового будинку був пишний портал, що веде до пасажу, де знаходився вхід в житлову частину будинку. Ця

схема мала велике розповсюдження і була популярною до 80-х років, мінявся лише «одяг» фасаду. В першій половині століття в основі декоративного убрання фасадів лежала ордерна схема в еkleктичній інтерпретації.



Рис. 7.2 – Г. Гімар, прибутковий будинок в Парижі (рис. О. Клок, А. Дубенцової.)



Серед **громадських будівель** другої половини XIX ст. у Франції одні продовжують розвиватися на основі старих типів, інші, породжені новими вимогами життя, як, наприклад, конторські будівлі, банки, транспортні агентства поступово одержують власне вираження.



Рис. 7.3 – П. Абаді, церква Сакре-Кер на Монмартрі, 1875 (рис. А. Дудченко).

Яскравим прикладом смаку свого часу є церква Сакре-Кер (арх. П. Абаді, 1875). Побудована на вершині крутого пагорба Монмартра, яку видно здалеку, вона привертає увагу білизною своєї пірамідальної маси, незвичністю силуету, величиною центрального купола, увінчаного високим ліхтарем (рис. 7.3). Риси романської, готичної і візантійської архітектури тут переплітаються в типовій для XIX ст. композиції з її довільною зміною традиційної відповідності частин і змішанням різних елементів. Дзвіниця цієї церкви побудована на початку XX ст. архітектором Л. Мань.

Традиційними громадськими будівлями у Франції, що беруть свій

початок від епохи середньовіччя, були ратуші, ринки, будинки корпорацій. В областях з розвиненою торгівлею, таких, як на півночі Франції, ринок і ратуша нерідко об'єднувалися в одній будівлі – традиція, яка знайшла своє відображення в складному типі критого **ринку**, об'єданого із залом для святкувань.

У 30 – 40-х роках у Франції значно збільшилася кількість критих ринків, що набули поширення з початку століття. Були перебудовані старі ринки, багато з них перекрито металевими фермами. Залізо в них застосовувалося ще на зразок кам'яних конструкцій. Так, Центральний ринок в Парижі (арх. В. Бальтар, 1853 р.) вирішили будувати із заліза і чавуну, причому довелося зруйнувати вже побудований перший кам'яний павільйон. Бальтар надав новому матеріалу традиційні форми: чавунні колони з капітелями несуть аркади, прикрашені орнаментом з пальмет. Неширокі (32 м) «нефи» ринку добре відповідали своєму призначенню, так само як і його величезні підвали.

Поволі проникають зміни в сферу **загальноосвітніх будівель**. Так, в Національній бібліотеці (арх. А. Лабруст, 1862 – 1868) архітектор А. Лабруст застосував оригінальну конструкцію. Дев'ять невеликих засклених куполів дають рівномірне верхнє освітлення залу. Вони спираються на тонкі чавунні колони. Металевий каркас, внутрішньо урівноважений і незалежний від захисних стін, чітко виявлений.

Один з типів будівлі, формування якої у Франції майже цілком відноситься до XIX ст., – це залізничний **вокзал**.

Перекриття станційних платформ, для яких потрібні всі великі прольоти без проміжних опор, постійно вабили до себе інженерів розмахом поставленого завдання. Інженер Е. Флаша сконструював перекриття прольотом 39 м вокзалу Монпарнас, збудованого в 1850 – 1852 рр. архітектором В. Ленуаром.

До числа найвидатніших вокзалів у Франції відноситься Східний вокзал в Парижі (1847 – 1852, арх. Ф. Дюкне), що вважався свого часу кращим вокзалом світу, Північний вокзал Хитторф (1861 – 1865) та ін.

У розвитку французької архітектури другої половини XIX ст. помітну роль відігравали **всесвітні виставки**, з яких перша у Франції відкрилася в Парижі 1855 р. Після неї – виставка 1867 р., потім виставки 1878 і 1889 рр. (особливо багаті технічними досягненнями) і, нарешті, 1900 р. Незважаючи на короткочасність їх тривалості, вони часто слугували зразками для будівництва і особливо яскраво виражали тенденції свого часу.

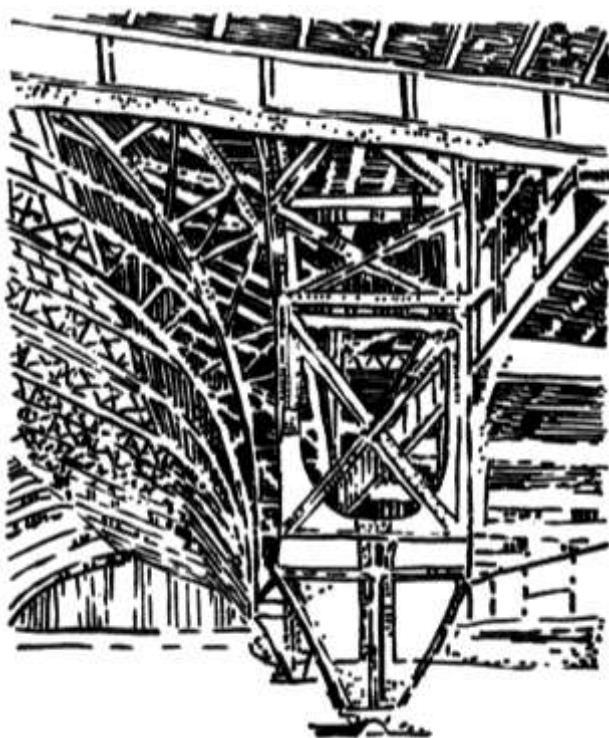


Рис. 7.4 – Палац машин, арх. Ш. Дютер та інж. Контамен (рис. О.Слюсаревой).

Всесвітня виставка 1889 р., що відкрилася на честь святкування сторіччя Великої Французької революції, зайняла особливе місце в історії французької архітектури. Її найзначнішими спорудами були Галерея машин (або Палац машин, арх. Ш. Л. Ф. Дютер та інж. Контамен) (рис. 7.4) і металева башта інженера Гюстава Ейфеля (1832 – 1923). Проект башти викликав негативну реакцію. Знаменита «Петиція художників», підписана видатними письменниками і художниками Франції (до них долучилися і архітектори), вимагала заборони будівництва «жахливої і даремної башти Ейфеля». Пройшло небагато часу, і башта не тільки стала органічною частиною пейзажу міста, але і постійним символом Парижа.

Її значення вийшло за рамки приватної задачі, пов'язаної з програмою виставки, – це було вражаюче свідectво прогресу ХІХ ст. в інженерному мистецтві. Трьохсотметрова висота башти довго залишалася рекордною, так само, як і легкість і елегантність її конструкції. Башта, що утворила рід тріумфального в'їзду виставки, розташованої на Марсовому полі (рис. 7.5), була зведена за 26 місяців (з 28 січня 1887 по 31 березня 1889 р.). В її створенні брали участь арх. Ж. Совестр, інженери Е. Нуг'є і М. Кешлен. Винятковими були не тільки темпи будівництва, але і його методи (всі елементи металевої конструкції виготовлялися на заводі і лише монтувалися на місці), точність роботи, мінімальне число зайнятих людей. Досконалість, з якою була вирішена Ейфелем поставлена перед ним задача, надала його твору властивості, не передбаченої самим конструктором. В цій споруді архітектори ХХ ст. побачили приклад повного взаємопроникнення зовнішнього і внутрішнього простору (при величезній висоті споруди це давало відчуття нескінченного) – ефект, який став предметом постійних пошуків і прагнень нової архітектури.



Рис. 7.5 – Всесвітня виставка 1889 р., Ейфелева вежа (рис. В. Чалого).

Грандіозна Галерея машин (зруйнована в 1910 р.), що завершила серію галерей попередніх виставок, була видатним технічним досягненням. Її величезний зал (420х115х45 м), освітлений верхнім світлом, був перекритий трьохшарнірними крізними металевими арками без проміжних опор. На відміну від Галереї машин 1878 р., тут вже повністю знищено розподіл на несомі та несучі частини. Склепінчасте перекриття такого великого прольоту тут одержало нове рішення.

У 1852 – 1857 рр. в Парижі були зроблені роботи із завершення Лувру, що додали величезному ансамблю його сучасного вигляду. В цей період були побудовані нові крила, що сполучають старий Лувр з площею Карусель, продовжена північна галерея, почата Персьє і Фонтеном. Плани ансамблю були розроблені Л.Т. Вісконті (1791 – 1853), зведення нових корпусів належить Р.М. Лефюєлю. Останньому була доручена і перебудова павільйону Флори в палаці

Тюїльрі. Всі ці будівлі мали б увійти до ансамблю, що історично склався, не виділяючись з нього. Проте в пишноті декору, в поєднанні мотивів італійського і французького ренесансу, архітектура XVII і XVIII ст. нові споруди Лувру відобразили еклектичні віяння часу. У 1983 – 1989 нова реконструкція Лувру ще більш змінила вигляд і внутрішній зміст ансамблю. Йдеться про піраміду заввишки майже 22 м. Йо Мей Пей спроектував її як новий підземний вхід до реорганізованого Лувру.

Характерною спорудою 2-ї половини XIX ст. є **будівля Оперу** (1862 – 1875, арх. Шарль Гарньє (1825 – 1898)). Не вносячи істотних змін в традиційне планування театральної будівлі, що багато в чому походить від класичних традицій, Гарньє розширив його програму і змінив зовнішній вигляд. Театр із залом для глядачів на 2 тис. місць із відмінно обладнаною сценою, яка є однією з найбільших в світі, слугував також місцем офіційних і світських зустрічей. Цьому другому додатковому призначенню була підпорядкована вся система інтер'єрів театру: його просторі фойє і кулуари, ложі (де обмінювалися візитами), парадні сходи у величезному залі, єдиний простір якого відразу охоплюються поглядом. Великий майданчик перед театром призначався для прийому публіки і дефіле офіційних кортежів.

Будівля Оперу вирізняється ясністю композиції. Зовнішній вигляд будівлі витікає з її планування: в ньому чітко виділяються різні частини споруди. Разом з тим нестримний декор, надмірне багатство матеріалів і поєднання архітектурних мотивів різних епох роблять цю будівлю яскравим зразком смаків свого часу. При цьому воно не позбавлене свідомої цілісності, певного характеру, що додає спільність еклектичному (в своїй основі) сплетінню різномірних форм. Їх загальне трактування говорить про схильність до бароко – ефектів руху, перспективи, контрасту, криволінійних форм «театральності», що вийшла за рамки сцени і продовжувала атмосферу спектаклю за її межами. Паризька Опера була зразком для багатьох театральних будівель за кордоном, зокрема Одеси, Дрездена, Нью-Йорка.

Архітектурна течія **Ар-Нуво (модерн)**, що розповсюдилася у Франції в самому кінці XIX ст., не змогла подолати ні академічної культури, ні сильної традиції інженерного мистецтва. Але вона внесла в архітектуру свіжий струмінь пошуку і, що було особливо істотним, виявилася першою стилістичною течією, що покінчила з наслідуванням стилів минулого.

Головним представником модерну в архітектурі Франції був архітектор Гектор Гімар (1867 – 1942), серед споруд якого найбільшу популярність здобули входи в паризький метрополітен (1899 – 1904). В цих невеликих легких павільйонах з металу і скла поєднання конструктивних і декоративних елементів було органічнішим, ніж в крупних будівлях (наприклад, житлових багатоквартирних будинках). До кращих робіт Гімара належить спроектований ним власний будинок в Парижі (1909 – 1911), з його вільним планом, м'якими переходами одних форм в інші і тим злиттям внутрішнього простору і його огорожі, яка зближує цю будівлю із спорудами середини XX ст. Цікавий інтер'єр нині зруйнованої аудиторії Юмбер де Роман (1900 – 1901), в якій нова стилістична течія відобразилася не тільки в декоративній обробці, але визначила загальне її просторове рішення (рис. 7.6, 7.7). Гімаром були побудовані багатоквартирний житловий будинок Кастель Беранже у Парижі (1897 – 1898) – один із зразків модерну у Франції, синагога, ряд прибуткових будинків, замських вілл. Дуже швидко, ставши декоративним стилем, модерн одержав велике розповсюдження в сфері інтер'єра житлових будинків і в прикладному мистецтві.

Перші прояви суттєвих змін в творчій спрямованості архітектури тісно пов'язані у Франції із становленням нового матеріалу – залізобетону. З 1906 р. залізобетон одержав офіційне визнання. Але лише в роботах Т. Гарньє і братів О. і Г. Перре залізобетон став матеріалом нової архітектури. З іменами цих архітекторів пов'язаний ранній період її становлення у Франції.

Огюст Перре (1874 – 1954), що співпрацював зі своїми братами Гюставом і Клодом, – один з піонерів нової архітектури. Творчість цього архітектора тісно пов'язана з розвитком залізобетону, розкриття архітектурних можливостей цього матеріалу і по суті зосереджена на рішенні однієї великої проблеми – співвідношення конструкції і архітектурної форми.

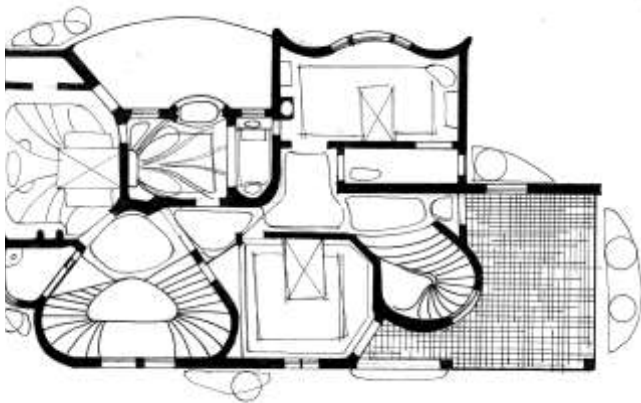


Рис. 7.6 – Г. Гімар, особняк «Ла Кастель де Оєєваль» (рис. А. Шоміної);
Г. Гімар, вілла Анрієтт (рис. О.Євтушенко); Г. Гімар, особняк Ла Блюєтт (рис. О.
Микуленко; Г. Гімар, особняк Беранжер (рис. А. Дубенцової, Є. Лук'яненко).



Рис. 7.7 – Г. Гімар, входи в паризький метрополітен (рис. М. Зиновкіної, О. Віскової); Г. Гімар, вілла Колліот (рис. А. Шевченко).

«Техніка, поетично виражена, втілюється в архітектуру» – ця формула Перре є ключем до його творів, вона визначає напрям його пошуків, строго обмежених довкола професійних питань. Перший житловий будинок, виконаний братами Перре в техніці, властивій новому матеріалу (залізобетонний каркас із заповненням), датується 1903 р., Париж, вул. Франкліна, (рис. 45).

У 1905 р. брати Перре побудували в Парижі гараж на вулиці Понт'є, де залізобетон залишений на фасадах нефанерованим. Залізобетонний каркас з скляним заповненням вони застосували для фасадних стін, з цегляним – для внутрішніх. Гараж на вулиці Понт'є, що характеризується правильними пропорціями і строгістю контурів фасадної площини, може вважатися першим прикладом архітектури залізобетону і скла.

Роботи братів Перре були найяскравішим явищем у французькій архітектурі перших десятиліть XX ст. В ці роки формувалася архітектурна концепція молодого Ш.Е. Жаннере (Ле Корбюзьє). Декілька місяців, проведених ним в майстерні О. Перре (1908–1909), який, як писав згодом Ле Корбюзьє, навчив його тому, що таке залізобетон, відіграли свою роль в становленні цієї концепції.

Контрольні запитання:

1. Які зміни відбулися у містобудуванні Франції.
2. Охарактеризуйте Всесвітні промислові виставки в Парижі.
3. Розкрийте сутність французького ар-нуво, наведіть приклади.

ЛЕКЦІЯ 8

АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ НІМЕЧЧИНИ ТА АВСТРО-УГОРЩИНИ СЕР. XIX – ПОЧ. XX СТ. (ЗЕМПЕР, БЕРЕНС, ОЛЬБРИХ, ЕНДЕЛЬ, ВАГНЕР, ЛООС, ВІДЕНЬСЬКИЙ СЕЦЕССИОН)

8.1. Архітектура та містобудування Німеччини

Вигравши війну з Австрією в 1866 р., Пруссія отримала безумовну гегемонію в Німецькому союзі. Після перемоги над Францією у франко-пруській війні 1870 – 1871 рр. завершилося об'єднання Німеччини під егідою Пруссії. Після франко-пруської війни до Німеччини були приєднані багаті природними ресурсами французькі провінції Ельзас і Лотарингія, і Франція виплатила величезну контрибуцію, що прискорило індустріалізацію Німеччини. З 70-х років починається процес концентрації промислового виробництва в Німеччині.

Розвиток міст Німеччини, що посилювався ще в 50-ті роки у зв'язку з економічним підйомом, став після 1870 р. особливо інтенсивним. У 1862 р. був розроблений сумно знаменитий берлінський план забудови (автор Д. Хобрехт). Він характеризувався двома особливостями. Перша з них полягала в тому, що місто прорізалося широкими і довгими магістралями; укладена між ними територія розділялася на однакові довгі вузькі ділянки. Друга особливість плану полягала в тому, що ці ділянки мали б забудовуватися багатоквартирними прибутковими будинками, причому за «передніми» будинками, що виходять на вулицю, на ділянках розміщувалися в декілька рядів так звані «поперечні» будинки, розмежовані один від одного дворами-колодязями, мінімальний розмір яких був визначений – 5,3 x 5,3 м. Недоліком «берлінського плану» було і те, що в ньому не було передбачено громадських парків. Їх мали б замінити, як «легені міста», міські площі величезних розмірів. Німецькі міста в даний період розвивалися як на основі традиційного радіально-кільцевого планування, так і за прямокутною схемою. Реконструктивні заходи стосувалися в основному прокладення нових вулиць або розширення старих, як це було в Кельні, Дрездені, Ганновері та ін.

На початку XX ст. в Німеччині виник рух за створення міст-садів. В 1906 р. було побудоване перше в Німеччині місто-сад Хеллерау поблизу Дрездена. Мюнхенський архітектор Р. Рімершмід, який проектував Хеллерау (1868 – 1957), використовував горбистий рельєф місцевості (для створення живописного планування). На криволінійних в плані вулицях розташовані будинки з садками і городами. Центр займає школа, будівля ремісничих майстерень, ринок і побудований згодом Будинок фестивалів.

Особливості історичного розвитку Німеччини (збереження феодальних порядків в умовах швидкого розвитку промисловості) залишили своєрідний відбиток на формуванні німецької архітектури.

Поява нових типів будівель (наприклад, вокзалів) і упровадження в будівництво нових матеріалів (наприклад, металу) не призводили до істотних змін в зовнішньому вигляді споруд: тенденція до будівництва «в стилях» була безумовно пануючою, а нові просторові рішення інтер'єрів і конструктивні елементи ховалися за стінами, заповненими архітектурно-декоративними елементами, запозиченими з різних стилів.

Проте в рамках еkleктики існував і раціональніший підхід до завдань архітектури, наприклад, значенні діяльність архітектора Готфріда Земпера (1803 – 1879). Земперу належить передова для того часу думка, що об'ємно-просторове рішення будівлі залежить, перш за все, від її призначення і будівельного матеріалу. При зведенні будівлі Палацового театру в Дрездені (1837 – 1841) Земпер виділив об'єми сцени і залу для глядачів. Оригінальне об'ємно-просторове рішення театру (рис. 8.1) робило будівлю новаторською, незважаючи на те, що в стильовому рішенні вона була традиційною – елементи стилю раннього італійського ренесансу.

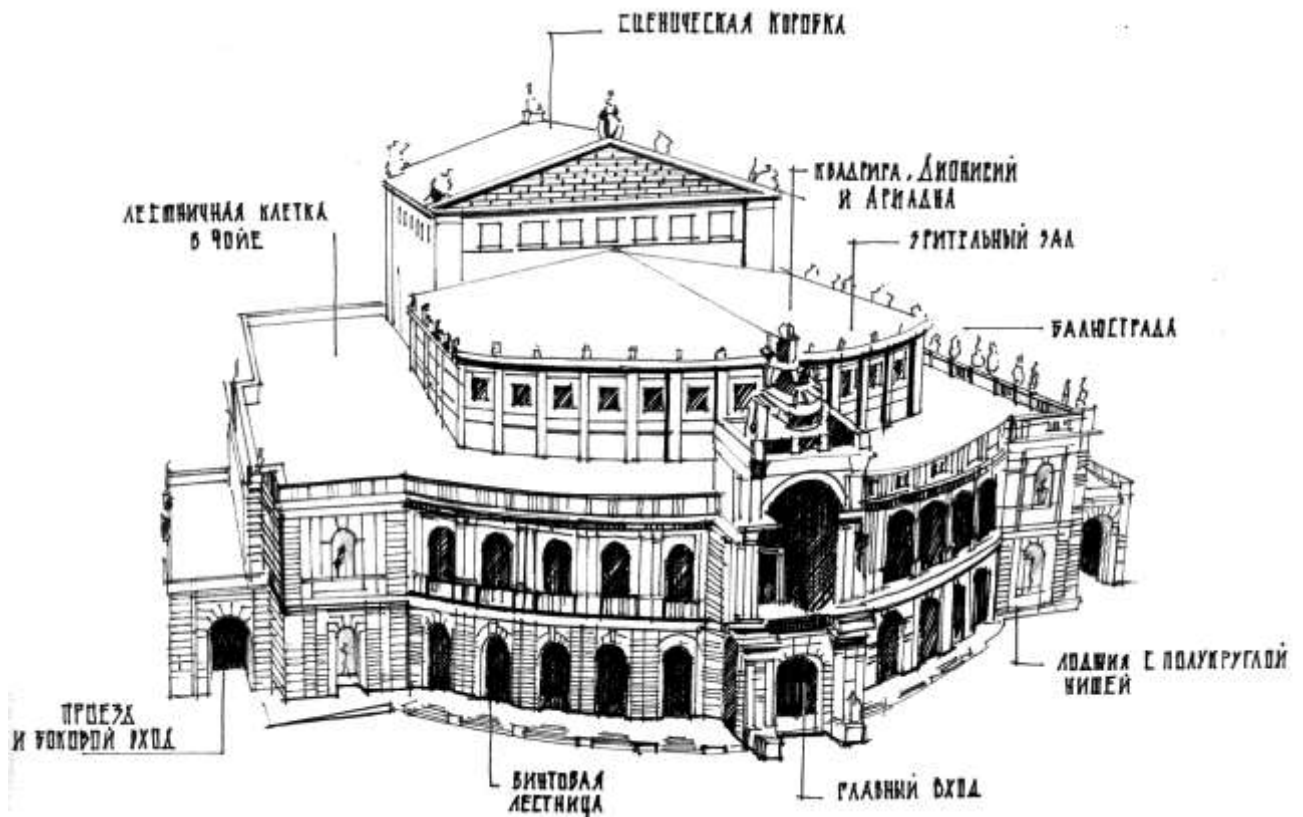


Рис. 8.1 – Готфрід Земпер, Палацовий театр в Дрездені (1837–1841) (рис. А.Дубенцової).

Таким чином, стильові форми були для Земпера чимось зовнішнім і другорядним відносно функціональної основи, що в тодішніх умовах було новим словом. Новаторські пошуки були властиві і деяким іншим архітекторам (арх. Георг Готлоб Унгевіттер (1820 – 1864), Карл Шефер (1844 – 1908) та ін.).

Еклектика і стилізація панували в архітектурі Німеччини ще тривалий час; це Палац юстиції в Мюнхені (арх. Ф. фон Тірш, 1852 – 1921), побудований в 1905 р. в стилі пізньої готики, Будівля-рейхстагу в Берліні (1894 – 1910, рис. 8.2, арх. П. Валлот, 1842 – 1910), головний вокзал в Кельні (1894, арх. Л. Гофман, 1852 – 1932) та ін.



Рис. 8.2 – П. Валлот, Будівля-рейхстагу в Берліні (1894–1910) (рис. А.Дудченко.)

У кінці XIX ст. одержав розповсюдження рух, відомий під назвою «Вітчизняне мистецтво». Представники цього напрямку проводили велику роботу з охорони ландшафту і пам'яток національної архітектури. При цьому вони пропонували для досягнення єдиної культури повернутися до стилю бідермейер і до селянської архітектури. Будівлі з крутими дахами, фахверковими розчленуваннями у верхніх частинах і з

низькими стелями в кімнатах групуються навкруги декількох дворів різної площі, повторюючи план селянської середньовічної садиби.

У німецькому варіанті **стиль модерн** увійшов до історії мистецтва під назвою «югендстилю» («Югенд» – художній журнал, який видавали прихильники цієї течії). Тут можна було зустріти і характерний для англійського модерну стилізований рослинний орнамент, властивий також творам Вагнера 80-х років, і фантастичний орнамент (наприклад,

декор фасаду фотоательє «Ельвіра» в Мюнхені, арх. А. Ендель, 1897 – 1898,). Але найбільш характерне для «югендстилю» використання «виразності ліній», що проповідує Ван де Вельде. Лінії виступали у нього, так би мовити, в чистому вигляді і були не тільки засобом оформлення площини, але і визначали характер конструктивних елементів (наприклад, в музею Фолькванга в Хагені, 1901) і навіть всього об'єму будівлі (театр на виставці Веркбунда в Кельні, 1914). Дещо несподіваний характер об'ємно-просторового рішення цього театру, зокрема велика кількість заокруглених форм, обумовлений своєрідним планом будівлі (рис. 8.2).



Рис. 8.2 – А. Ван де Вельде, театр на виставці Веркбунда в Кельні, 1914(рис. А. Сергеевої).

Тенденція антитрадиціоналізму знайшла своє відображення на Дармштадтській виставці архітектури, організованої в 1901 р. Ця виставка була задумана як «колонія художників» і складалася з декількох житлових будинків самих художників, будівлі майстерень і виставкової будівлі, що займає підвищену частину Дармштадта – Матільденхес.

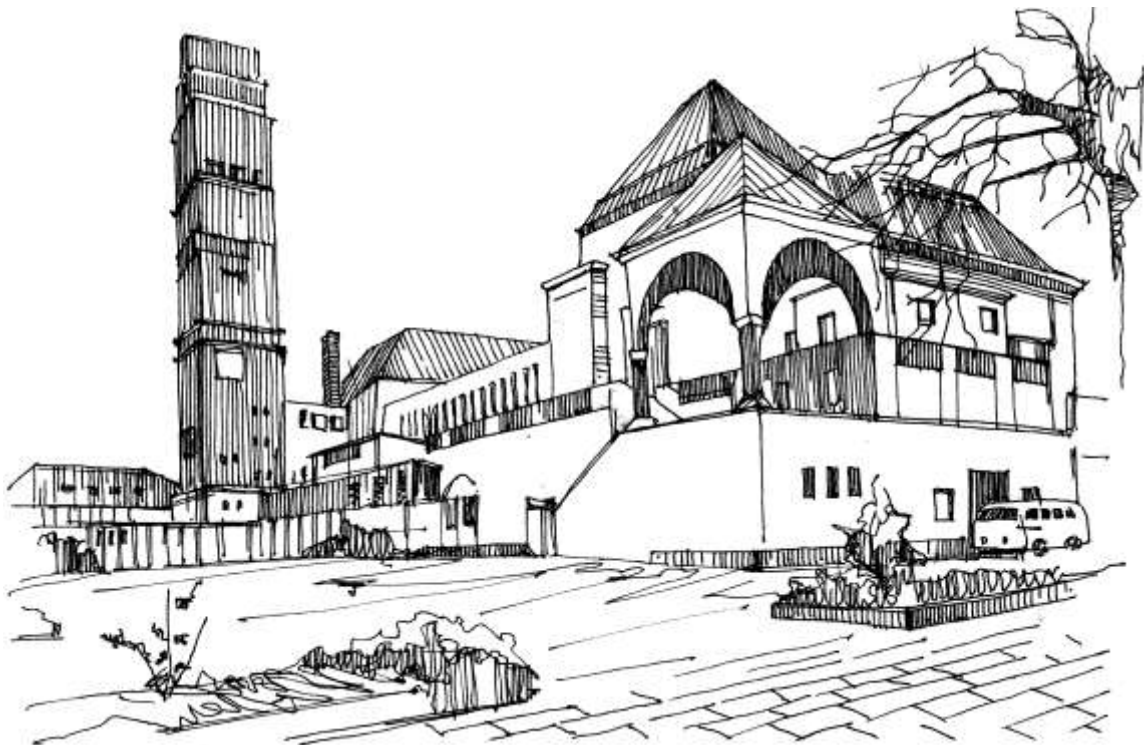


Рис. 8.3 – Й. Ольбріх і П. Беренс, Дармштадтська виставка, 1901 р. (рис. М.Зиновкіної).

Для організації виставки були залучені архітектори Й. Ольбріх і П. Беренс. Ансамбль виставки розташований у вигляді терас на схилі серед садів: внизу – житлові будинки художників, вгорі – так званий Ернст-Людвіг-хауз, який був поряд з розташованими уздовж фасаду приміщеннями майстерень з центральним декоративно акцентованим входом. В будівлі виставок, дуже складній за планом і об'ємною композицією, переважають такі кольори: білий, сірий, червоний і жовтий (рис. 8.3). Увінчує будівля, що домінує над всім комплексом, висока «весільна» башта.

Найбільше значення для подальшого розвитку архітектури Німеччини мала діяльність Пітера Беренса (1868 – 1940), в сфері промислової архітектури (турбінний цех 1908 – 1909, рис. 8.4) та ін. Турбінний цех – перша будівля, побудована повністю з металу і скла, завдяки використанню низки тонких прийомів (звуження металевих засад і нахил скляних площин), має виразну світлотінь.

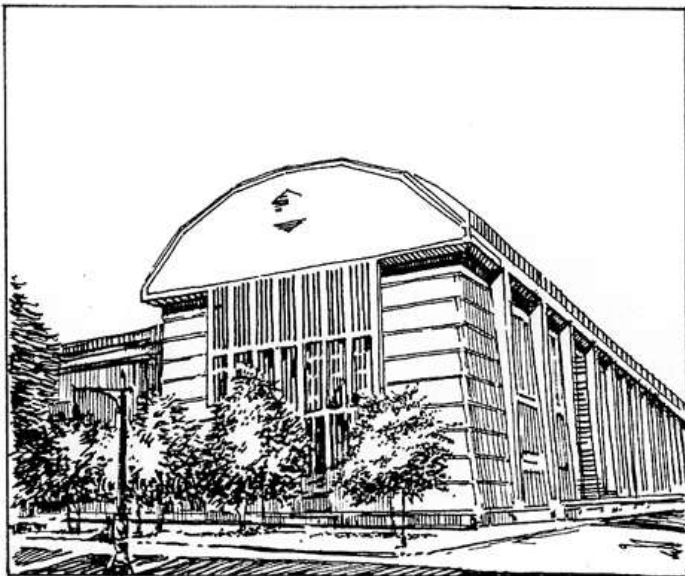


Рис. 8.4 – Пітер Беренс, турбінний цех 1908 – 1909 (рис. М.Майстренко).

З появою залізобетонних конструкцій одержала розвиток архітектура критих ринків, виставкових павільйонів, залів для урочистих подій і т.д. При цьому були створені оригінальні просторові рішення інтер'єрів, як наприклад, в Залі сторіччя (в Бреслау (арх. Макс Берг 1870 – 1947). Купол цього залу в діаметрі 65 м, залізобетонні ребра, з'єднані круговими балками, спираються на могутні підпори.

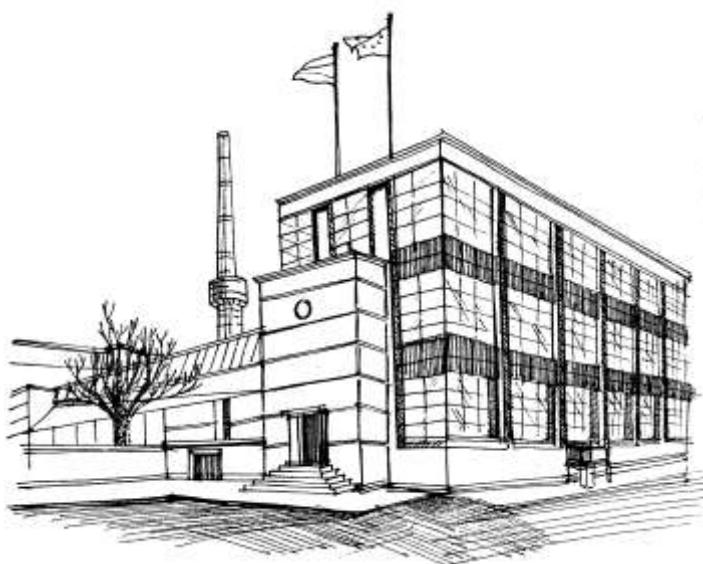
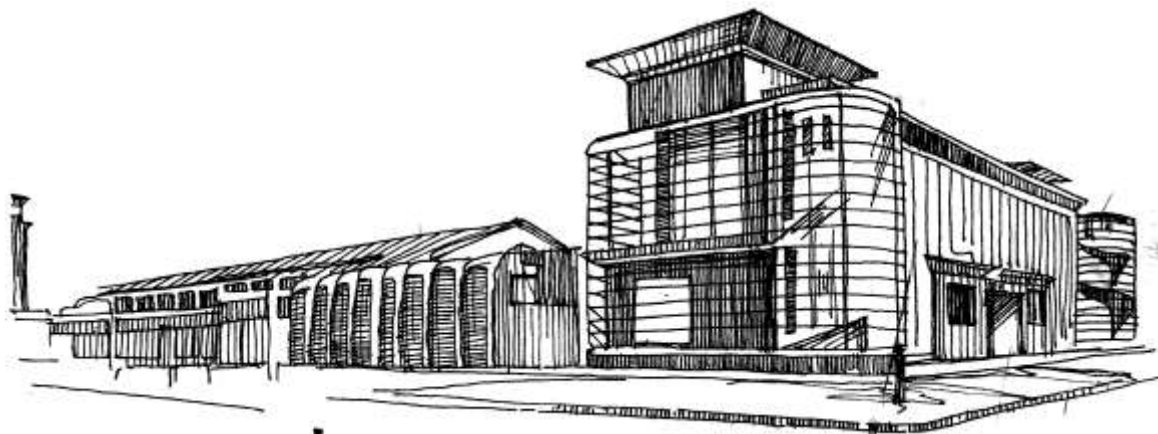
Торговельно-промислові виставки, що проводилися одна за одною, показали, що предмети щоденного вжитку – існуючі меблі та ін., – ні в кількісному, ні в якісному відношенні не задовольняють потреби ринку. У результаті виникла ідея організації, в якій промисловці та комерсанти спільно з майстрами прикладних мистецтв, художниками і архітекторами вирішували б проблему, як надати промислового виробу художні переваги, що не поступаються тим, якими володіють кустарні вироби. Така організація була створена в 1907 р. і одержала назву «Німецький Веркбунд» (виробничий союз). Мета союзу – подолати розрив, що існував між створенням виробів безпосередньо майстрами і виготовленням їх промисловим шляхом.

У роботі Веркбунда брали участь багато впливових архітекторів: Т. Фішер, Г. Тессенов, Р. Рімершмід, До. Шмідт, Г. Пельциг, А. Ван де Вельде, П. Беренс. Найяскравішим представником і послідовником ідей Веркбунда у вживанні їх до архітектури був Вальтер Гропіус (1883—1969). Він отримав архітектурну освіту в Мюнхені та Берліні, а потім протягом трьох років працював у Беренса, беручи участь в проектуванні промислових об'єктів для фірми АЕГ.

У 1911 – 1912 рр. він побудував фабрику «Фагус» в Алфельді – будівля, в якій вперше прийом відділення несучої конструкції від огорожі одержав повноцінне архітектурне вираження (рис. 8.5). Гропіус перетворив зовнішню стіну на прозорий екран зі скла і металу, консольно навісивши її попереду опор і тим самим повною мірою виявивши її неконструктивний характер. Ще більш виразний тут прийом виключення кутових опор (міжповерхові перекриття виступають консольно). Кути будівлі виявляються таким чином прозорими і легкими.

За проектом Гропіуса був побудований і комплекс зразкової фабрики на виставці Веркбунда в Кельні (1914), що складається з трьох корпусів: адміністративного, гаража і власне фабрики (рис. 8.5). Особливий інтерес викликає адміністративна будівля, в якій дві

спіральні залізобетонні драбини із щаблями, що консольно відходять від центрального стовпа, укладені в засклені циліндри. Вони здаються ніби летючими в повітрі.



У цей час існували й інші тенденції. Важливою ланкою в цих творчих пошуках є ескізи Мендельсона, над якими він працював під час першої світової війни, знаходячись на фронті. Це нариси різних будівель (головним чином промислових), образи яких були поза сумнівом пов'язані з тим, що експресіонізм розвивався і в роки війни в Німеччині. Темпераментні й динамічні, але разом з тим зберігають повною мірою об'ємно-просторову основу споруд, ці малюнки вплинули на посилення тенденцій експресіоністів у післявоєнній архітектурі Німеччини.

Рис. 8.5 – В. Гропіус, фабрики на виставці Веркбунда в Кельні (1914) (рис. М.Зиновкіної); В. Гропіус, фабрика «Фагус» в Алфельді (рис. С. Скоморохи).

8.2. Архітектура та містобудування Австро-Угорщини

З 1848 р. під владою Австрії знаходилися: Угорщина, Чехія, велика частина Польщі, значна частина земель південних слов'ян (Хорватія, Словенія) частина Ломбардії з містом Міланом, Венеція, Трієст та ін. Проте мілітаризація режиму не принесла бажаних результатів, і в 1867 р. імператор був вимушений піти на утворення двоєдиної монархії Австро-Угорщини. Панівна верхівка Австрії і Угорщини поділили між собою сфери впливу в підвладних частинах імперії: під владою Австрії залишилися Чехія, Моравія, Галіція, Буковина, Трієст; до Угорщини відійшли Словаччина, Хорватія, частина Румунії (Трансільванія).

У другій половині XIX ст. інтенсивно розвивається промисловість. Всі ці процеси знайшли віддзеркалення в характері розвитку Австро-Угорщини даного періоду. Специфічним саме для Австрії було те, що величезні території, що звільнялися в результаті зносу фортечних стін, використовувалися тут для створення репрезентативних ансамблів.

Новий період в архітектурі пов'язаний із створенням ансамблю знаменитого віденського Рингу (тобто кільця). Ця величезна по тодішніх масштабах магістраль (довжина 5 км і ширина 57 м) була майже повним кільцем, лише в певній частині уривалася каналом Дунаю. Метою цього заходу було розширити внутрішню частину Відня з тим, щоб вона одержала зв'язок з передмістями (арх. Л. Ферстера, 1797 – 1863).

Забудова Рингу чергувалася з озеленими ділянками паркового характеру. Якщо прокладання Рингу, що мав репрезентативний характер, було все ж таки викликане необхідністю пов'язати внутрішнє місто з передмістями і вирішити в деякій мірі проблему транспортного перевантаження, то інший крупний містобудівний захід Габсбурга – створення Імператорського форуму шляхом розширення палацу Хофбург – переслідувало вже суто репрезентативні цілі.

Прийнятий в 1871 р. проект арх. Готфріда Земпера (1803–1879) і арх. К. Хазенауера (1833 – 1894) передбачав створення на Рингу величезної площі. З одного боку ця площа забудовувалася двома на півколами корпусів палацу, що примикають до існуючого комплексу, а по іншу сторону Рингу – двома будівлями музеїв, які повинні з'єднатися з будівлями палацу перекинутими через Ринг арками. Приклад Відня в сфері крупних містобудівних робіт наслідували й інші міста, що входили до складу імперії.

Територія Австро-Угорщини в більшій своїй частині гориста. Це зумовило необхідність рішення складних інженерно-технічних завдань при будівництві доріг. В цьому значенні прикладом видатного для свого часу досягнення виявилася прокладена в горах залізниця з Відня в Земмерінг, на шляху якої було споруджено багато мостів і віадуків.

Та все ж найбільший інтерес в архітектурі Австро-Угорщини даного періоду викликають проблеми її стильової спрямованості, що мали в XIX – на початку XX ст. загальноєвропейське значення. Найстарша споруда Рингу – Вотівна церква (1866 – 1879, арх. Генріх Ферстель, 1828 – 1883, –являє собою наслідування французької готики; будівля ж опери (1861 – 1869, архітектори Е. Ван дер Нюль, А. Зіккард фон Зіккардесбург) володіє вже ренесансними рисами. Навпроти ратуші (1872 – 1873, арх. Ф. фон Шмідт, 1825 – 1891), витриманої в стилі неоготики, була побудована в 1874 – 1888 рр. за проектом архітекторів Г. Земпера і Д. Хазенауера (1803 – 1879) будівля Бургтеатра в стилі пізнього ренесансу з окремими рисами бароко.

Еклектизм архітектури цих будівель не обмежувався лише зовнішнім виглядом. Еклектичною була в них і розробка планів, що часто призводило до незручних для використання функціональних рішень, наприклад, в будівлях музеїв і Бургтеатра (при зведенні цих споруд первинний задум Земпера був спотворений).

Проте до кінця XIX ст. в архітектурі Австро-Угорщини загострилася криза еклектики, яка зазнала на собі декілька серйозних ударів. Одним з них був функціоналістський напрям, представником якого був Отто Вагнер (1841 – 1918).

«Відправною точкою художньої творчості може бути тільки сучасне життя. Провідне місце в творах архітектури повинні зайняти функціональні проблеми. Архітектор, працюючи над проектом, повинен виходити з призначення будівлі, а не пристосовувати інтер'єр до наперед заданої зовнішньої форми». За Вагнером – те, що не практичне, не може бути красивим. Розвиток конструкцій тісно пов'язаний з розвитком потреб людини. Архітектор, працюючи над конструкціями, прагне зробити їх художньо виразними, і якщо потреби нові та конструкції нові, то їх художнє вираження буде новим. З цієї концепції випливало і нове розуміння стилю, який розвивається під впливом нових потреб, матеріалів, конструкцій, поглядів.

Ця позиція знайшла віддзеркалення і в подальшій творчій практиці Вагнера, наприклад, в комплексі споруд Віденської міської залізниці, будівництво якої було доручено йому за результатами конкурсу і здійснювалося в 1894 – 1897 рр. Комплекс, крім станцій (їх було більше десяти), включав відуаки, переходи, спуски (дорога була частково підземна і надземна). Всі споруди дороги були запроектовані самим Вагнером. В комплексі були застосовані нетрадиційні матеріали – скло і метал. Споруди Віденської міської залізниці відрізнялися ретельною продуманістю у функціональному сенсі. Блискуче були вирішені складні питання евакуації, безпеки пасажирів і т.д. Застосовані тут вперше відкриті перони стали зразком для подальшого будівництва (рис. 8.6).

Максимальної уваги до функціональної сторони заслуговує один з найзначніших творів Вагнера: будівля Управління поштово-ощадних кас у Відні (1906). Інтер'єр її є

обширним, вільним, прекрасно освітленим простором, що добре відповідає функціональному призначенню. Цього було досягнуто завдяки відповідному конструктивному рішенню: Вагнер застосовує тут складне скляне покриття, середня підвищена частина якого підтримується фермами у вигляді пологих арок, що спираються на тонкі металеві опори, бічні частини плоскі.

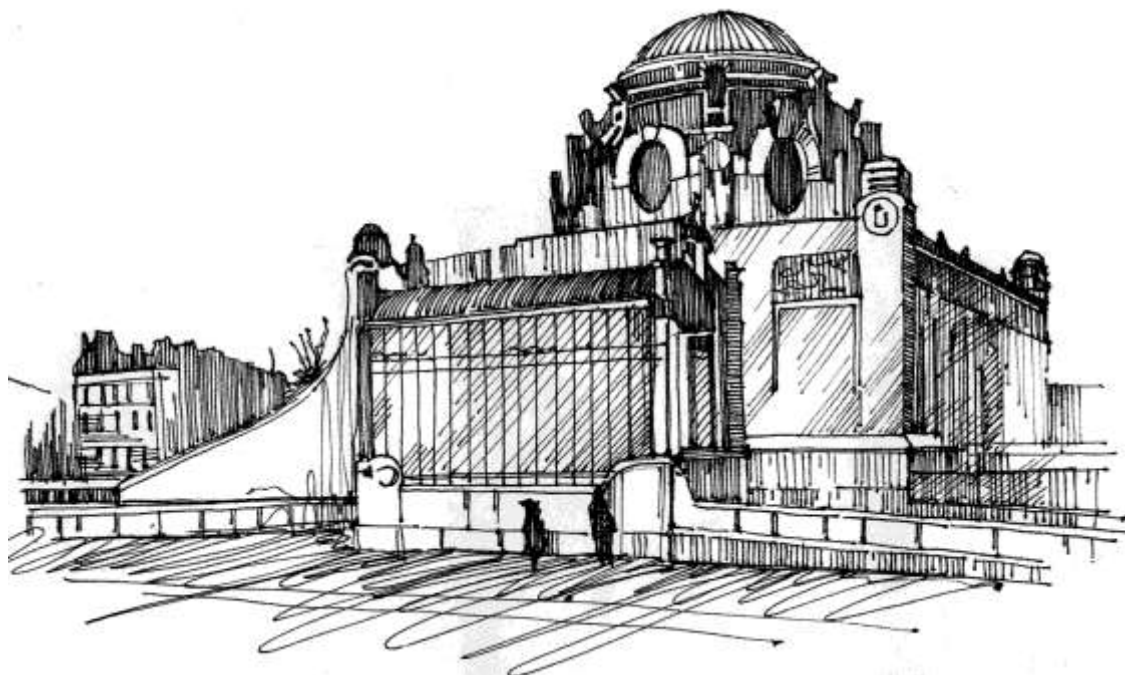


Рис. 8.6 – О. Вагнер, комплекс споруд Віденської міської залізниці (рис. М. Зиновкіної).

Другого удару еклектичній архітектурі завдав так званий Віденський Сецесіон – творча організація, що об'єднала в 1897 р. авангард віденських художників і архітекторів. Серед засновників Віденського Сецесіону були учні Вагнера – Й. Гофман (1870—1956), Й. Ольбріх (1867—1908) і ін. Прямокутні форми інтер'єрів Гофмана відрізнялися від інших варіантів модерну.

Перша архітектурна споруда австрійського модерну – виставкова будівля Сецесіону у Відні, збудована Ольбріхом (1898 – 1899). Композиція головної будівлі поєднує декілька об'ємів, що завершуються прозорою кулею, утвореною листям, що виконані з металу (рис. 8.7).

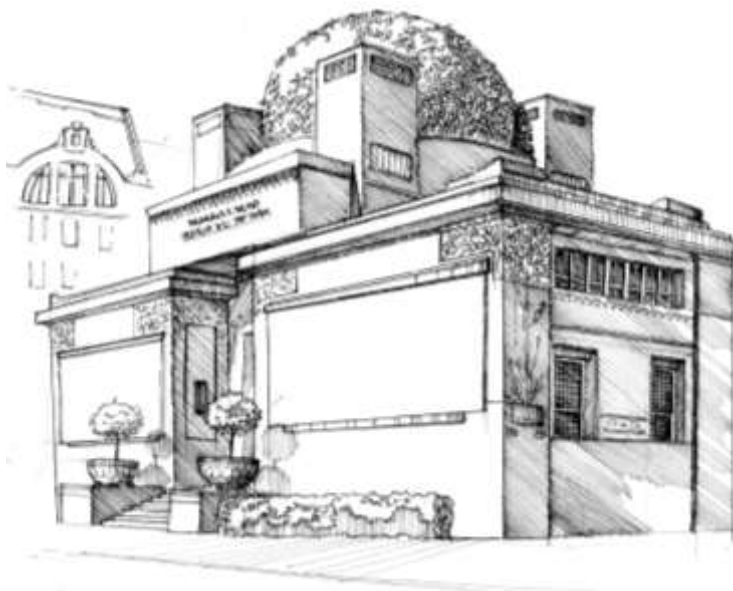


Рис. 8.7 – Й. Ольбріх, виставкова будівля Сецесіону у Відні, (1898 – 1899) (рис. Є. Сущенко, В. Майстренко).

Розташована над входом в будівлю напис «Епосі – її мистецтво, мистецтву – його свободу», виражав основу творчого кредо цього напрямку, що прагнув створити вільний від минулого стиль свого часу. Принципи Віденського Сецесіону були багато в чому близькі до творчих поглядів Вагнера. Як і Вагнер, прихильники Сецесіону основою нового стилю вважали сучасне життя.

Нарешті, третього удару по еклектичній архітектурі було завдано діяльністю А. Лооса (1870 – 1933). Лоос стверджував, що оскільки архітектура задовольняє потреби життєдіяльності, вона не може належати до сфери мистецтва (єдине виключення – архітектурні монументи), що прикрашання будівель, яке мало виправдання у минулому, тепер безглузде, що не можна втручатися в розвиток нового стилю, оскільки він формується під впливом нових потреб і нових технічних можливостей (вілла Карма, 1904, рис. 8.8). При цьому виявилася така особливість творчості Лооса, як прагнення до обширних вільних просторів і крупних розмірів вікон і меблів.

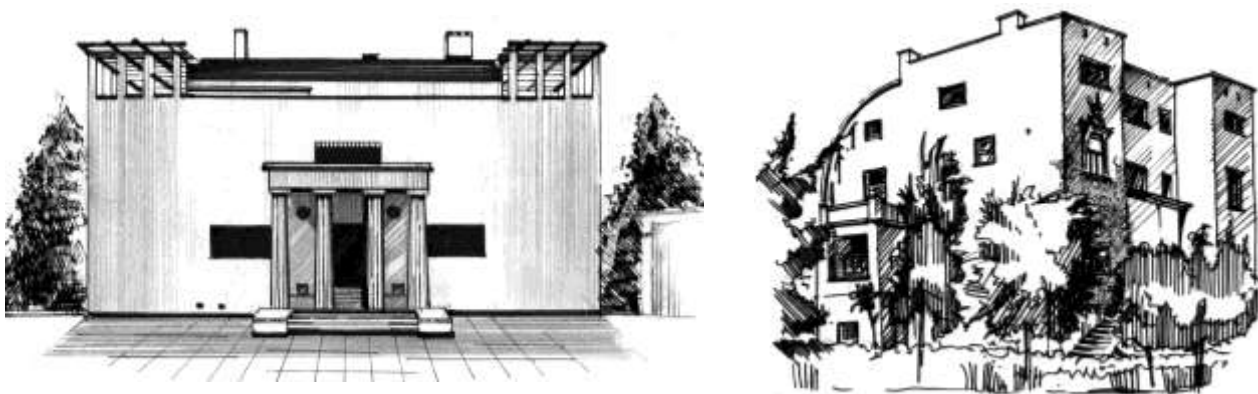


Рис. 8.8 – А. Лоос, вілла Карма, 1904 (рис. Є. Шости); А. Лоос, будинок Штейнера у Відні, 1910 р. (рис. С. Невмержицького).

1910 р. був етапним в творчості Лооса. Цього року він побудував у Відні будинок Штейнера (рис.8.8) – підкреслено прямокутний блок з горизонтальними вікнами, плоским дахом (з боку саду) і без жодного декору. Знаменний і інтер'єр будинку Штейнера: в ньому Лоос вперше втілює свою ідею єдиного простору, що розділяється завісами, прикріпленими до спеціально передбачених для цього балок на стелі.

Будівля на Міхаєлерплаці, два нижні поверхи якої відводилися для магазину, а верхні – для квартир (іноді цю будівлю називають Будинком Лооса). На верхніх житлових поверхах відсутні звичні деталі та прикраси, наприклад, вікна не мали наличників. З'явилися різкі критичні статті в газетах, в яких цей витвір Лооса називали «будинком без брів».

Австро-Угорщина напередодні Першої світової війни була однією з найбільш передових в Європі. Але архітектура Австро-Угорщин цього періоду виявилася недостатньо внутрішньо згурпованою і цілеспрямованою, тут не зміг сформуватися основний творчий напрям, достатньо впливовий і визначений, щоб можна було говорити в цілому про австрійську лінію розвитку нової архітектури.

Контрольні запитання:

1. Архітектура та містобудування Австро-Угорщини
2. Архітектура та містобудування Австро-Угорщини.
3. Надайте оцінку діяльності Віденського Сецесіону.
4. Охарактеризуйте творчість А. Лооса.

ЛЕКЦІЯ 9

АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ ІСПАНІЇ СЕР. XIX – ПОЧ. XX СТ. (ГАУДІ)

До кінця XVIII ст. іспанська архітектура поступово втратила свою яскраву національну своєрідність, яка так різко відрізняла архітектуру Піренейського півострова від решти європейської архітектури; до середини XIX ст. вона опинилася в стані занепаду. Економіка Іспанії розхитувалася, промисловість країни розвивалася надзвичайно повільно. Це позначалося і на розвитку архітектури, куди проникали нові науково-технічні досягнення. Коли в архітектурі Німеччини, Англії, Франції та інших країн Європи вже почалися активні пошуки нових шляхів рішення завдань, поставлених швидким розвитком промисловості й упровадженням нової будівельної техніки, іспанська архітектура протягом деякого періоду була все ще відсталою від загального розвитку європейської архітектури.

Розташований майже в центрі Піренейського півострова Мадрид – одне з найдавніших столичних міст Західної Європи. Планувальна структура його склалася в другій половині XVIII ст., коли сформувалися основні площі та вулиці міста і були побудовані крупні громадські споруди (митниці, головний госпіталь, королівський палац) і невеликі фабричні будівлі, а також створені парки.

У кінці XIX ст. у зв'язку із стрімким зростанням чисельності його населення в Мадриді розпочалося інтенсивне будівництво. Старі адміністративні межі виявилися тісними, і місто почало швидко розширятися уздовж головних міських магістралей, переважно у напрямі північного сходу. Одночасно збільшувалась кількість населення і в розташованих поблизу Мадрида невеликих поселеннях, які поступово увійшли в межу міста.

Необхідність розширення Мадрида дозволила втілити в життя містобудівний проект арх. Артуро Сорія-і-Матта. В 1892 р. він запропонував побудувати на околицях Мадрида лінійне місто на 30 тис. жителів. За проектом Сорія-і-Матта центри невеликих приміських міст об'єднувалися між собою широкими транспортними магістралями – своєрідними планувальними осями, які з двох сторін забудовувалися житловими кварталами (рис. 9.1). Поперечні вулиці сполучали центральну магістраль з житловою забудовою і з розташованою за нею сільськогосподарською зоною. Це був перший проект міста-лінії, що згодом вплинув на містобудівні пошуки архітекторів багатьох країн.

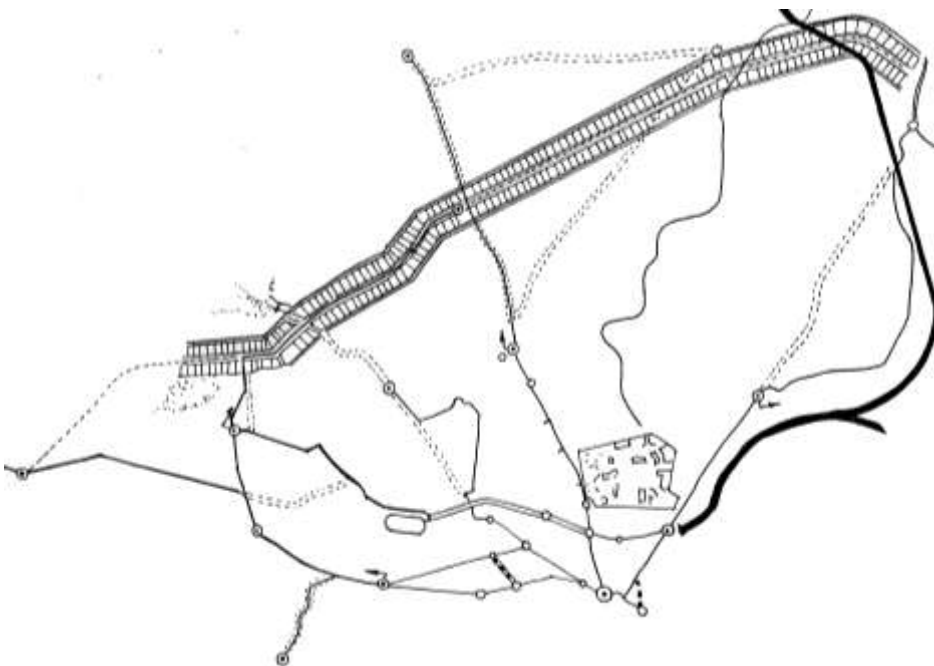


Рис. 9.1 – А. Сорія-і-Матта, лінійне місто на 30 тис. жителів (рис. А. Дубенцової).

Лінійна забудова за проектом Сорія-і-Матта була частково здійснена в околицях Мадрида. Проте містобудівні пошуки Сорія-і-Матта не обмежувалися пропозицією створити додаткові житлові райони поблизу Мадрида, використовуючи існуючі населені пункти. Він розглядав свій проект як власний приклад рішення масштабнішого містобудівного завдання. Сорія-і-Матта пропонував сполучити існуючі міста лінійними містами, а простори, що утворюються між ними, використовувати як сільськогосподарські та промислові зони.

Швидке зростання чисельності населення і території Мадрида призвело до того, що його старий центр, що сформувався в кінці XVIII ст., перестав задовольняти новім потреби міста і, зокрема, вимоги до транспорту. Міський центр і після перебудови зберіг свою майже прямокутну конфігурацію з характерними відкритими просторами площ; до найзначнішої з них – Пуерта дель Сіль – приєднані десять найважливіших артерій міста. Почате в 1900 р. прокладення нової головної міської транспортної магістралі було завершено лише до 1930 р.

Друге за чисельністю населення місто Іспанії – Барселона, головне місто Каталонії, найбільший порт, індустріальний центр країни – так само, як і Мадрид, перебудовувалося у край повільно. Тільки в 1854 р. почалося розбирання старих фортечних стін і поступове формування сучасного планування міста. Старе місто з його вузькими звивистими вулицями прорізала нова широка міська магістраль Гран Віа Лайетана, що з'єднала центральну площу міста – площу Каталонії – з його околицями. В кінці XIX – на початку XX ст. ця нова вулиця була забудована крупними торговими будівлями і фінансовими установами.

Проникнення в кінці XIX ст. в іспанську архітектуру загальноєвропейського модерну, відомого в Іспанії під назвою «модернізму», по суті не змінило загальну лінію її розвитку. Для іспанського модерну в основному було характерне нагромадження декоративних елементів, змішання форм різних історичних стилів при мінімальному використанні тих можливостей, які давав залізобетон як будівельний матеріал. Використовуючи властивість залізобетону набувати будь-які форми, іспанські архітектори, як правило, підганяли плани будівель під наперед задумані складні зовнішні форми, часом ігноруючи вимоги функціонального призначення окремих приміщень. Навіть багато хто, здавалося б, суто функціональні елементи розглядали, перш за все, як засоби декоративного оформлення фасаду.

Найбільшим представником іспанського модерну був **Антоніо Гауді-і-Корнет** (1852 – 1926), роботи якого були відомі далеко за межами країни, походив з сім'ї потомствених каменярів. Гауді отримав архітектурну освіту в Барселоні (закінчив в 1878 р. Вищу технічну школу архітектури) — місті, з яким головним чином і була пов'язана надалі його творчість. Основні споруди Гауді в Барселоні – це палац Гуель (1885 – 1889), парк Гуель (1903 – 1908), житлові будинки – Міла (1905 – 1910) і Батло (1905 – 1907), церква Саграда Фамілія (почата в 1884). За межами Каталонії за проектами Гауді були побудовані палац єпископа в Асторго, будинок дона Маріано Андрії в Леоні та ін.

Твори Гауді індивідуальні. Його міські споруди глибоко контекстуальні; в них враховано архітектурне оточення аж до зміни первинного проекту з метою поєднання їх із середовищем. Їх образ духовно насичений, метафоричний, навіть образотворчий. Вони безумовно здатні «розмовляти» з людьми. Архітектура Гауді, що суттєво пов'язана з минулим, спрямована в майбутнє. В цьому значенні можна погодитися із словами Ч. Дженкса: «архітектура повинна бути багатозначною».

Творчість Гауді стала квінтесенцією декоративізму, пластики модерну і його символізму. Архітектура А. Гауді – це видовище, свято, своєрідна декорація. Гауді широко використовував у декораціях образотворчі, головним чином рослинні мотиви, розвиваючи традиції готики і бароко, символічно-образотворчої архітектури. В арсеналі виразних засобів барселонського майстра особливе місце займає світло, як сильний художній засіб. У Гауді світло не просто емоційно насичувало середовище і часто створювало несподівані ефекти експресіоністів, воно вносило у архітектуру елементи гри, казковості, театральності.

Гауді «конструктор 1900 р.» майстер своєї справи, будівельник з каменю, заліза, цегли. Його слава очевидна сьогодні в його власній країні. Гауді був великим художником». Проте своєрідність новаторства Гауді в сфері формально-естетичних пошуків полягала в тому, що прогрес будівельної техніки, зокрема поява залізобетону, він використовував для імітації в своїх спорудах органічних форм природи, наслідуючи складні конфігурації і лінії, властиві скелі, дереву, мушлі.

У декоративному оформленні будівель Гауді також використовував найрізноманітніші форми і мотиви рослинного і тваринного світу. Для його творів, з одного боку, характерна відмова від раціонального рішення суто функціональних завдань, проте, іншого боку, Гауді умів віртуозно використовувати конструктивні можливості нових будівельних матеріалів, створюючи несподівані форми, що суперечили звичному уявленню про закони статичності.

Арки параболічної форми Гауді застосував у палаці Гуель (рис.9.2) набагато раніше, ніж була доведена розрахунком логічність подібної конструкції. Подальший розвиток цієї конструкції можна бачити в церкві маєтку Гуель (рис. 9.3), де Гауді розв'язав проблему зусиль, поставивши архітектонічні елементи на службу механічній функції, яку вони виконують; він застосував параболічні форми арок з похилими колонами, що сприймають бічний розпір зведень.

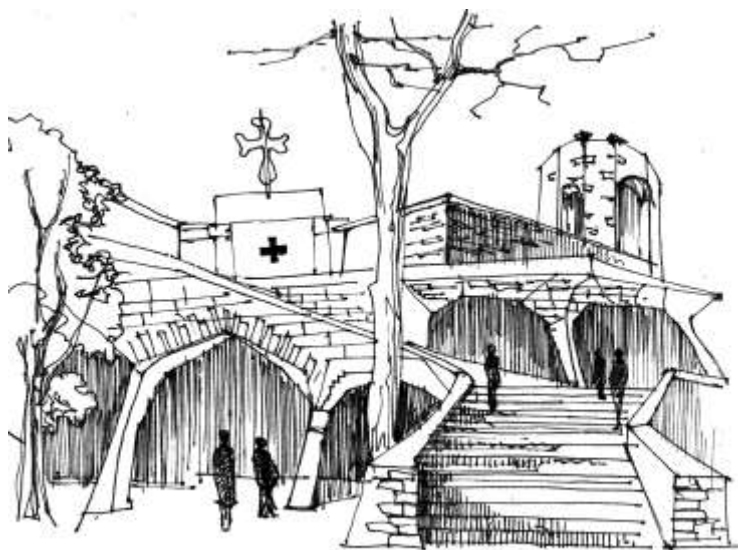
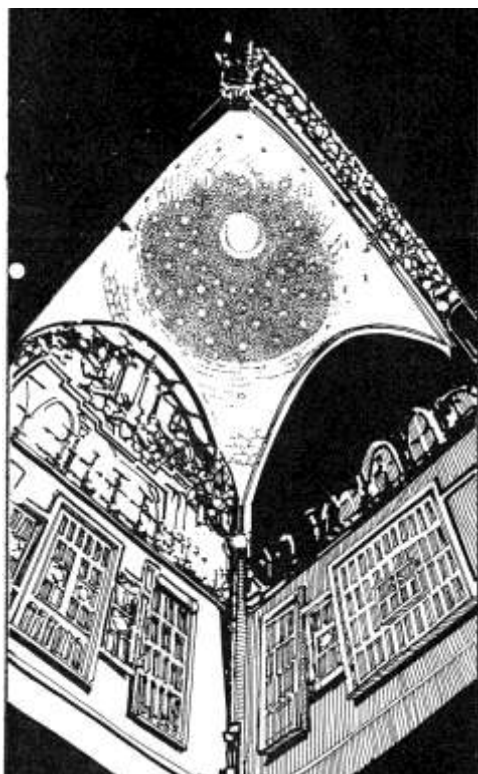


Рис. 9.2 – А. Гауді, Палац Гуель. 1886 – 1888 (рис. М. Майстренко).

Рис. 9.3 – А. Гауді, Крипта церкви Санта Колома. 1898 – 1915 (рис. А. Дудченко).

У 1903 р. Гауді завершив створення єдиного у своєму роді парку, придбаного згодом муніципалітетом Барселони. Несподівані панорами парку, що відкриваються з драбин криволінійного контура, різноманітні за формами споруди, в облаштуванні яких широко використана кольорова майоліка, покриття, що нагадують кривлі пагод, і багато іншого додавали парку незвичайну декоративність (рис. 9.4).

У парку Гуель прагнення розчинити архітектуру в природі певною мірою було виправданим самим призначенням ансамблю. Більш несподіване враження цей прийом створює в одному з найвідоміших творів Гауді – будинку Міла в Барселоні (рис. 9.5), названому в народі «Ла Педрера», що означає «каменоломня». Цей розташований на кутовій ділянці 6-поверховий прибутковий будинок нагадує величезну скелю, його віконні та дверні отвори схожі на гроти, а металеві деталі балконних огорож – на якісь

химерні в'юнкі рослини. План будівлі має складний криволінійний контур з двома внутрішніми дворами і шістьма світловими колодязями. Завдяки цьому майже всі приміщення мають неправильні форми. Криві стелі, асиметричні виступи стін, затемнення багатьох кімнат створюють в інтер'єрі враження природних кам'яних печер.

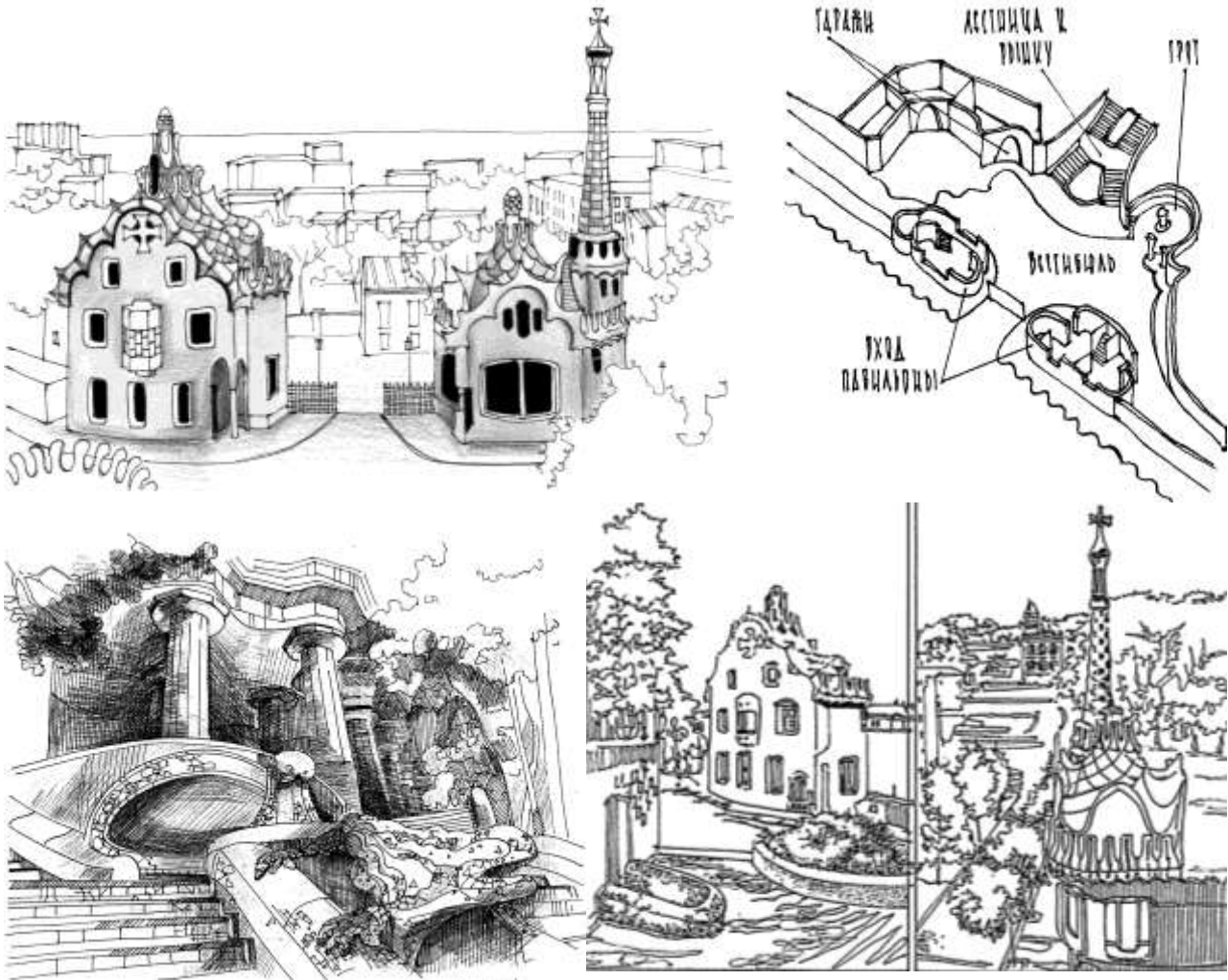


Рис. 9.4 – А. Гауді, Парк Гуель, 1900 – 1914 (рис. О.Віскової, О.Свтушенко, М.Майстренко).

У будинку Міла архітектор Гауді сміливо використовував нові конструктивні рішення: тут відсутні внутрішні несучі стіни і всі міжповерхові перекриття будівлі підтримуються колонами і зовнішніми стінами, в яких балкони виконують конструктивну роль, посилюючи їх міцність. Тут втілена одна з перших спроб створити нове планувальне рішення, яке згодом було назване «вільним планом». Слід зазначити також оригінальне конструктивне рішення покрівлі, що спирається на посилені нервюрами аркади. На даху будинку влаштована тераса, рівень якої міняється залежно від висоти арок, над якими вона розташована. Складність композиції тераси, що повторює химерні контури плану будинку, ще більш підкреслює химерні форми вентиляційних труб і драбин, що ведуть до неї.

У 1887 р. Гауді почав будівництво храму Св. Сімейства (Саграда Фаміліа, рис. 9.7). В тому, що споруда залишилася незавершеною, створенню якої Гауді віддав багато років свого життя, відчувається прагнення архітектора звільнитися від законів статичності, обов'язкових при використанні традиційних матеріалів, і знайти нові конструктивні закономірності, відповідні новим будівельним матеріалам.

Храм Св. Сімейства можна вважати програмною спорудою Гауді. Тут нові конструктивні елементи використані для створення архітектурного образу, в чомусь близького до полотен художників-примітивістів. В цьому творі Гауді виразив своє

захоплення архітектурою середньовіччя. Центральний вхід в храм зроблений у вигляді арок у стилі пізньої готики, наче затиснених між чотирма баштами, витягнутими конусоподібними покрівлями. Фасад прикрашений безліччю декоративних елементів: тут можна бачити каскади сталактитів, фрагменти скель, стовбури дерев, групи скульптур. Зроблені з металу химерні декоративні прикраси порталів церкви нагадують зображення фантастичних рослин.

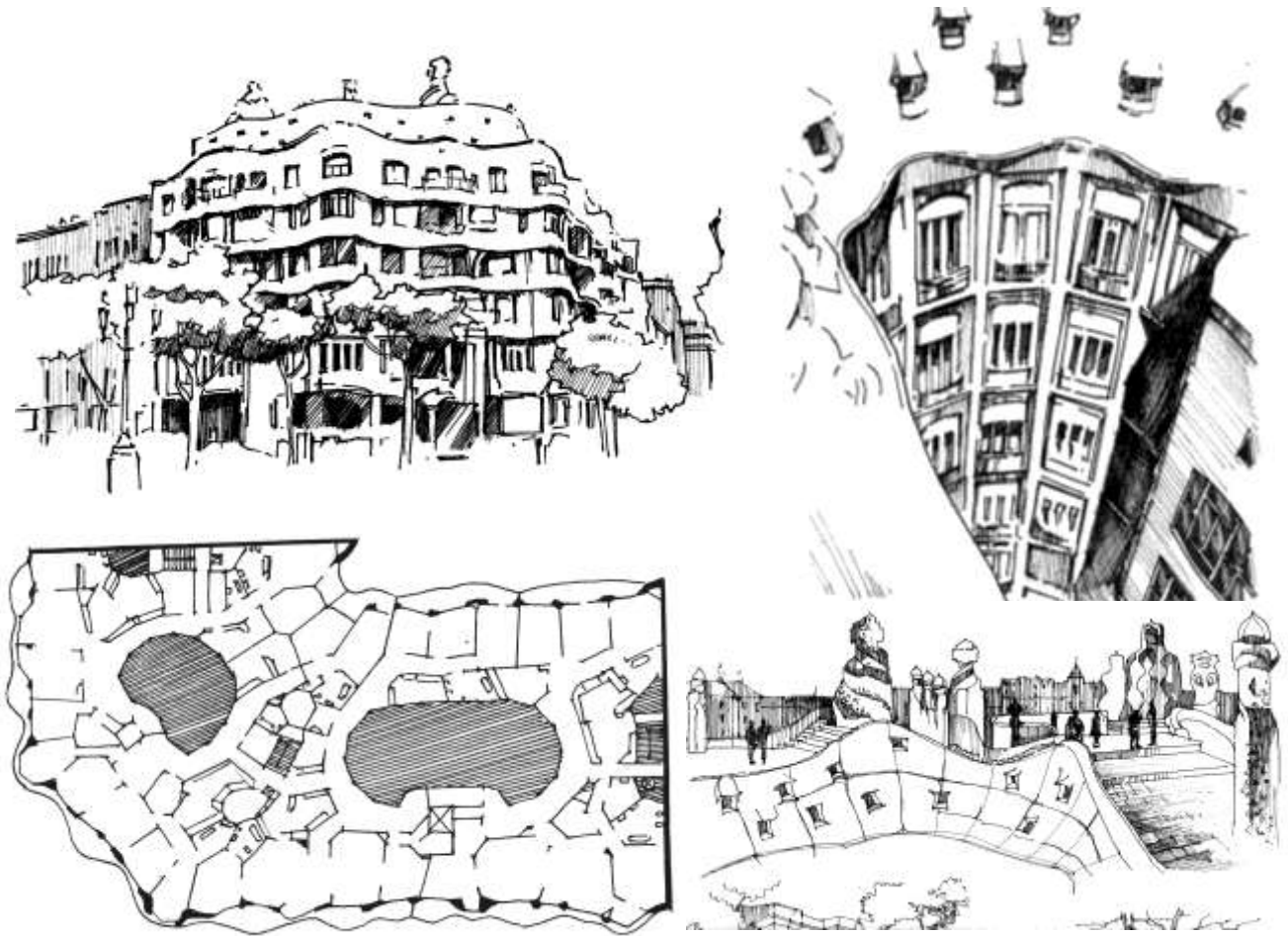


Рис. 9.5 – А. Гауді, Будинок Міла. 1906 – 1910 (рис. А. Дубенцової, А. Дудченко).

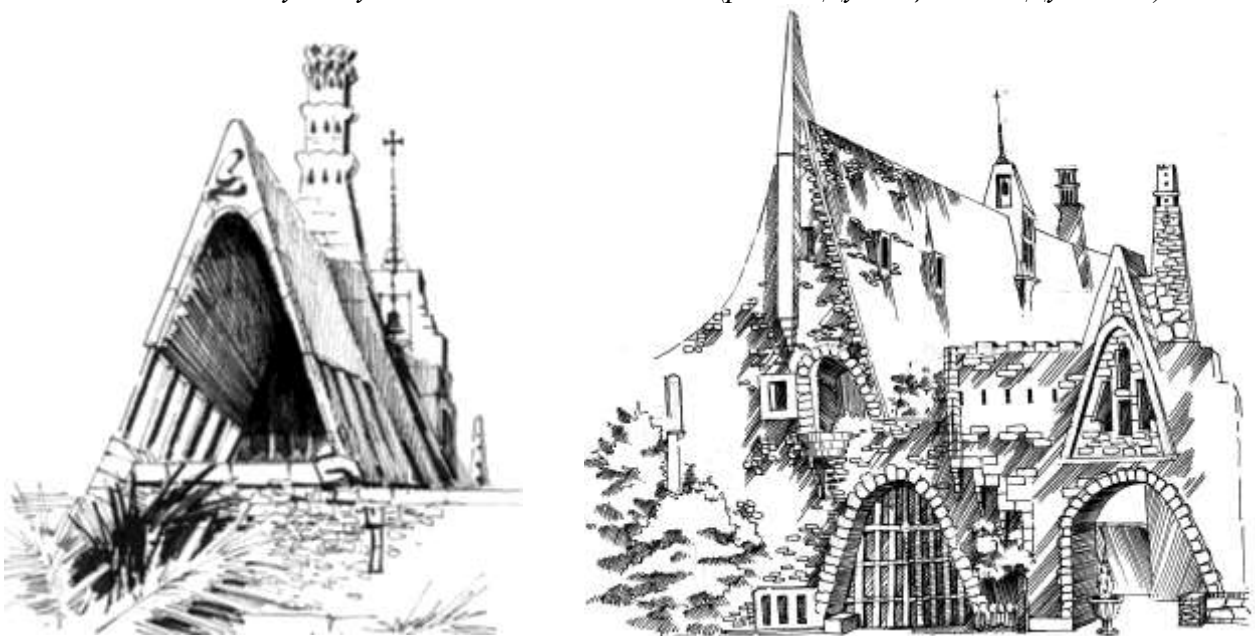


Рис. 9.6 – А. Гауді, Садиба Гуель. 1884 – 1887 (рис. В. Сисоєвої, Є. Сущенко).

Вплив творчості Гауді ще на початку XX ст. позначав і за межами Іспанії. Якщо у багатьох творах Гауді дійсно були відображені творчі принципи, що мали міжнародне значення і стали внеском у розвиток світової архітектури, то цього не можна сказати про інших представників іспанського модерну. Переважна їх більшість була переконана в тому, що модерн в Іспанії може існувати на основі місцевих, барочних традицій.

Серед багатьох архітекторів цього напрямку виділяється Луїс Доменек-і-Монтанер (1850 – 1923), який протягом багатьох років був професором і директором у Вищій технічній школі в Барселоні. Доменек багато виступав, закликаючи застосовувати цеглу, а також використовувати кераміку, скло і блискучу смальту (будинки Томас, Монтанер-і-Симон, готель в Пальма де Мальєрія, 1912). Модернізм був найцікавішим, але найпоширенішим творчим напрямом в іспанській архітектурі даного періоду.

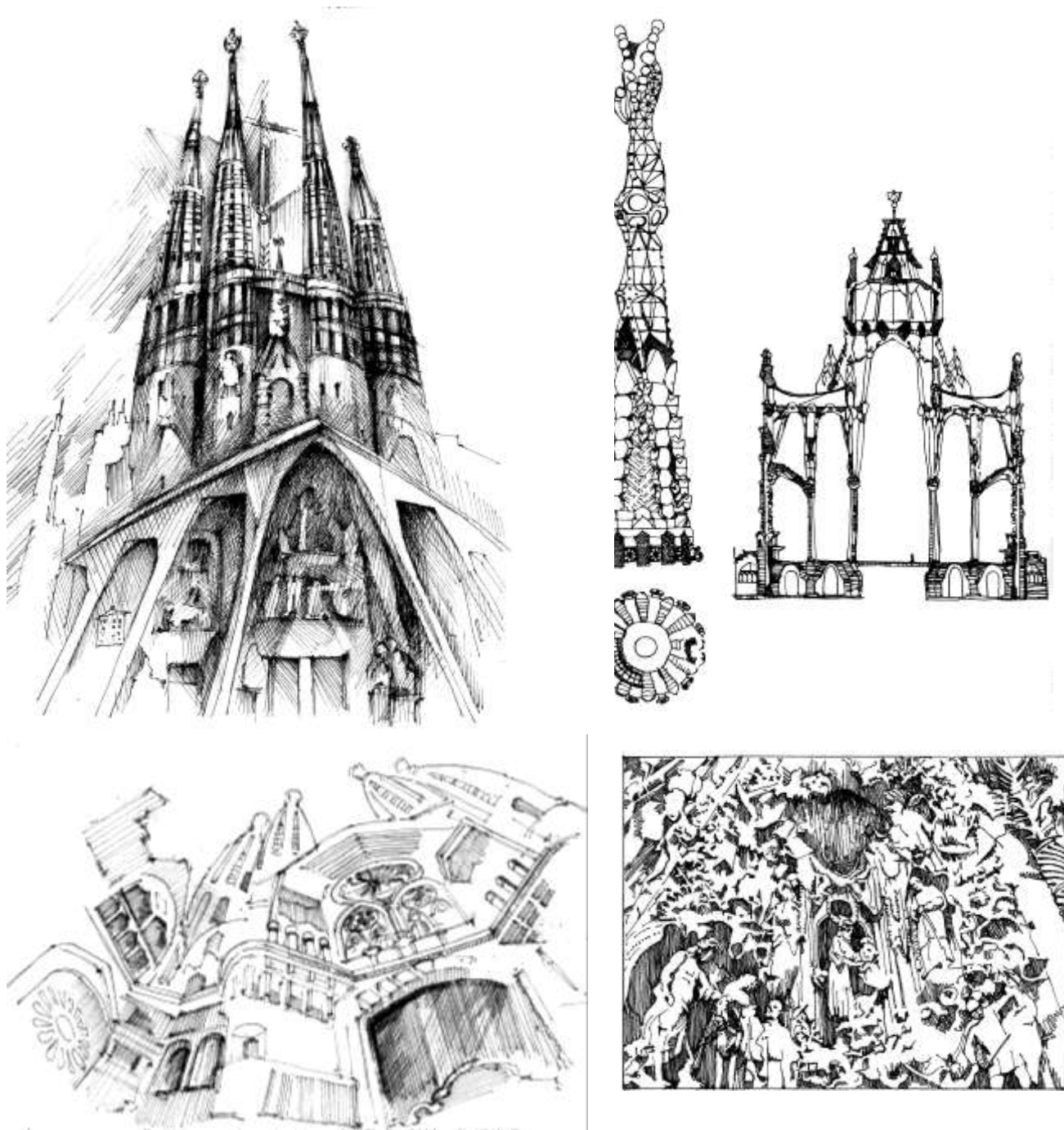


Рис. 9.7 – А. Гауді, храм Саграда Фаміліа. 1883 – ... (рис. В. Майстренко, О. Слюсарєвої, Г. Ясецької, М. Зиновкіної).

Основні споруди А. Гауді:

Будинок Вісенс. 1878 – 1888

Садиба Гуель. 1884 – 1887

Єпископський палац з Асторзі. 1887 – 1893.

Крипта церкви Санта Колома. 1898 – 1915

Будинок Батло. 1904 – 1906

Саграда Фамілія. 1883 – ...

Ель Капріччіо. 1883 – 1885

Палац Гуель. 1886 – 1888

Коллегіо Терезіано. 1888 – 1890.

Парк Гуель. 1900 – 1914

Будинок Міла. 1906 – 1911

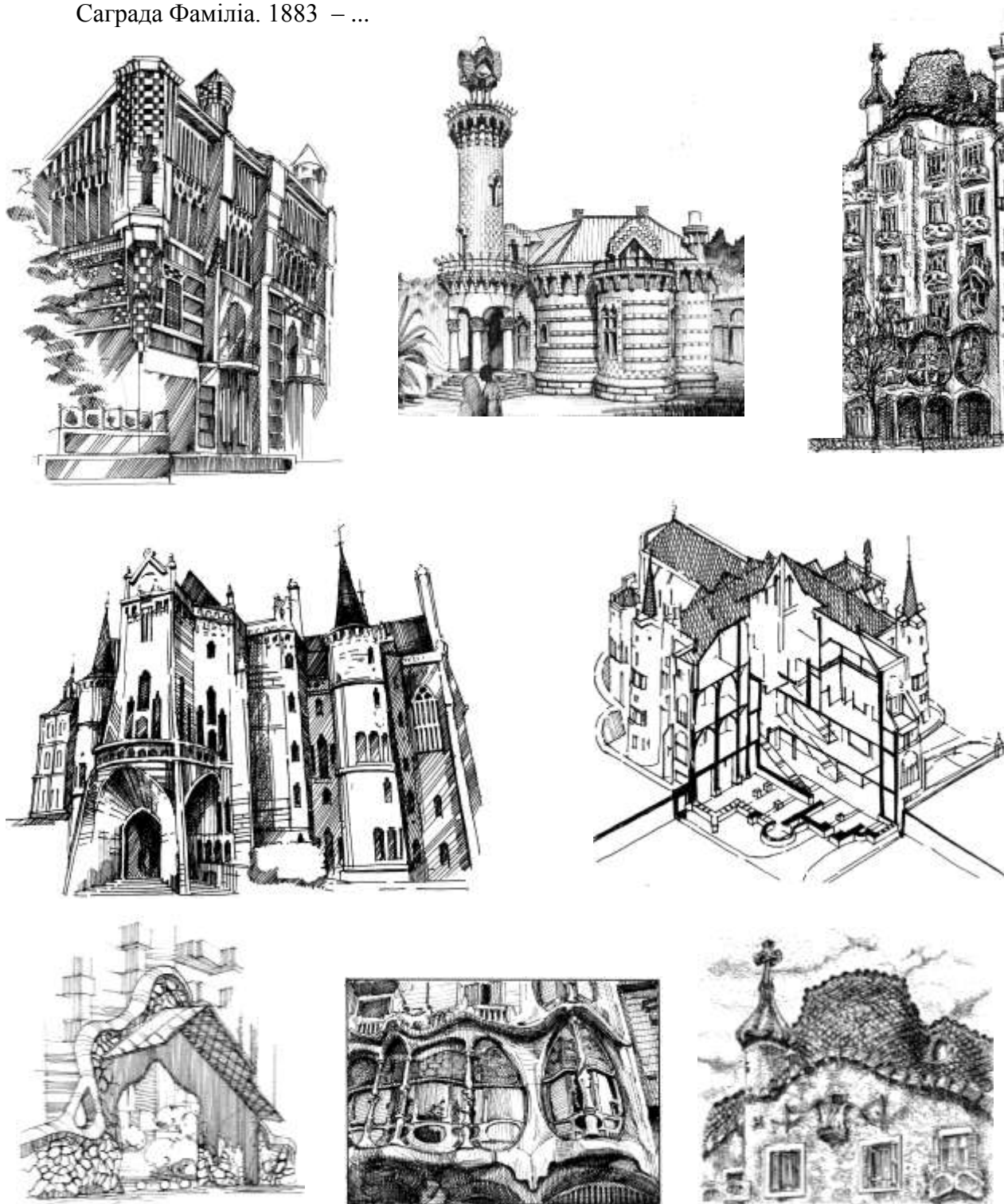


Рис. 9.7 – А. Гауді, Будинок Вісенс. 1878 – 1888, Ель Капріччіо. 1883 – 1885, Єпископський палац з Асторзі. 1887 – 1893, Міральєс, Будинок Батло. 1904 – 1906 (рис. Є. Сущенко, А. Прокопенко, Н.Турченко, А. Дубенцової, А. Сергеевої, В. Чалого, О.Микуленко).

ЛЕКЦІЯ 10

АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ ІТАЛІЇ ТА ШВЕЙЦАРІЇ СЕР. XIX – ПОЧ. XX СТ. (САНТ ЕЛІА «МІСТО МАЙБУТНЬОГО», ШТЕЙНЕР, МАЙАР, МОЗЕР)

10.1. Архітектура та містобудування Італії

XIX ст. – час занепаду італійської архітектури. Роздроблена на невеликі герцогства, потерпала від соціальних суперечностей, Італія значно пізніше за інші західноєвропейські країни стала на шлях капіталістичного розвитку. Тому, коли розвиток промисловості і пов'язана з нею нова техніка призвели в інших країнах до пошуків нової архітектури, яка відповідала вимогам, що змінилися, італійські архітектори ще продовжували копіювати старі зразки. Навіть необхідність створення нових типів будівель, викликана розвитком капіталізму – вокзалів, банків, ощадних кас і т. п., майже не змогла зрушити з місця закоренілу в старих традиціях італійську архітектуру.

У середині XIX ст. в Італії під впливом зростання продуктивних сил поступово швидшають процеси розвитку міст. В першу чергу це стосувалося крупних північних центрів – Турина і Мілана, в яких найінтенсивніше розвивалося виробництво. Тут разом із спорудженням промислових будівель проводилася реконструкція головних вулиць, центральних площ і районів.

З 1871 р. після того, як Рим стає столицею об'єднаного Італійського королівства, місто починає швидко розвиватися. До цього часу місто було розділене на 14 районів, з яких частина знаходилася за межами старих стін і забудовувалася новими кварталами.

У 1873 р. був розроблений генеральний план Рима, який передбачав збереження старого ядра міста і розширення його згідно з існуючою радіально-кільцевою системою планування. Починаються роботи із створення нових магістралей, серед яких найбільше значення мав проспект Віктора-Еммануїла, – одна з парадних вулиць столиці. Забудовуються новими будівлями і прибережні міста, споруджують 12 нових мостів через Тибр, що з'єднали дві частини Рима.

Нові квартали Рима, Мілана, Турина та інших міст Італії забудовувалися в основному 4 – 5-поверховими прибутковими будинками з внутрішніми замкнутими світловими дворами і квартирами, позбавленими необхідного впорядкування. В центральних районах міст будувалися особняки буржуазії, еkleктичні і архаїчні за своїм зовнішнім виглядом і плануванням.

Італійські архітектори XIX ст. бачили основний шлях розвитку архітектури в продовженні національних традицій великого минулого. Як вже згадувалося, навіть такі типові будівлі епохи капіталізму, як ощадні каси, банки і т. п., були оформлені у стилі епохи Ренесансу.

І лише в окремих спорудах, конкретне функціональне призначення яких вимагало сучасних планувальних і конструктивних рішень, помітні пошуки нового. До таких нових споруд, в першу чергу, можна віднести галерею-пасаж Віктора Еммануїла II в Мілані, збудовану в 1865 – 1877 рр. за проектом Менгоні. Тут широко використані металеві конструкції в поєднанні зі склом. В плані галерея має форму латинського хреста, її внутрішнє оформлення відрізняється декоративністю, що дещо театралізується. Великий внутрішній простір пасажу перекритий заскленням металевим склепінням. Фасади пасажу стилізовані під ранній ренесанс.

Ще сміливішим і цікавішим було використання нових конструкцій в «пам'ятній будівлі», побудованій в Турині в 1863 – 1888 рр. за проектом арх. Алессандро Антонеллі. Спочатку будівля була запроектована як синагога, але потім вона була куплена містом і придбала статус національного пам'ятника Віктору Еммануїлу II – першому королю об'єднаної Італії. Металеві конструкції з цегляною кладкою утворюють грандіозний купол з шпилем заввишки 167,5 м.

Найхарактерніший твір кінця XIX ст., в якому тенденція наслідування минулого знайшла якнайповніше вираження, — це, безперечно, інший грандіозний пам'ятник Віктору Еммануїлу II, споруджений в Римі (арх. Джузеппе Сакконі, скульптор Євгеній Маканьяні).

Пам'ятник споруджений біля підніжжя Капітолійського пагорба на осі проспекту Віктора Еммануїла. Перед ним розташована площа Венеції з тріумфальною колоною Трояна. З другого боку до нього примикає ансамбль стародавніх імператорських форумів. Таким чином, він займає одне з найвідповідальніших в композиційному плані місць в місті й оточений найбільшими спорудами античної епохи.

Пам'ятник є гігантським портиком з 60 колонами, фланкований з двох сторін пропілеями, одні з яких присвячені темі свободи, інші — об'єднанню Італії. До портика ведуть сходи. На майданчику в центрі височіє вівтар Батьківщини, присвячений богині Рима і увінчаний статуєю «Батька Батьківщини». Все тут непропорційно, немасштабно, різностильно. Високі могутні колони завершуються маленькими капітелями, скульптури натуралістичні.

У кінці XIX — напочатку XX ст. італійська архітектура поступово входить в русло загальноєвропейського розвитку нових архітектурних напрямів. Наприклад, італійське Ліберті (різновид модерну) було тісно пов'язане з французьким і бельгійським Ар-Нуво.

Типовим представником італійського Ліберті був архітектор з Сицилії Ернесто Базіле (1857 — 1932) — вчений, художник і чудовий майстер. За проектами Базіле було побудовано безліч різних за призначенням будівель, більшість яких представляла академічну школу, у тому числі і такі основні роботи Базіле, як Палац юстиції і Палац парламенту в Римі.

Період творчості Базіле, пов'язаний з Ліберті, припадає на 1902 — 1906 рр. До нових конструкцій він прийшов шляхом пошуків орнаментальних форм і застосував їх у власному будинку і на віллі Флоріо в Палермо. За своїми зовнішніми формами будинок в Палермо, збудований в 1904 р., подібний зі спорудами загальноєвропейського модерну. Тут застосовані нові для того часу будівельні матеріали — метал із заповненням стін цеглою. Будівля, позбавлена ордерних деталей, виконана в простих і строгих формах, лише небагато орнаментальних вставок пожвавлюють його стіни. Надалі Базіле повністю відійшов від Ліберті і став запеклим супротивником «нової» архітектури.

Іншими представниками італійського Ліберті були архітектори Джузеппе Соммаруга (1867 — 1917), серед багатьох споруд якого виділяється палаццо Кастільоні в Мілані і Раймондо Д'Аронко (1857 — 1932), відомий як організатор італійських міжнародних виставок. Ним побудована головна будівля виставки в Турині 1902 р. (рис. 10.1), вхід на виставку і один з павільйонів.

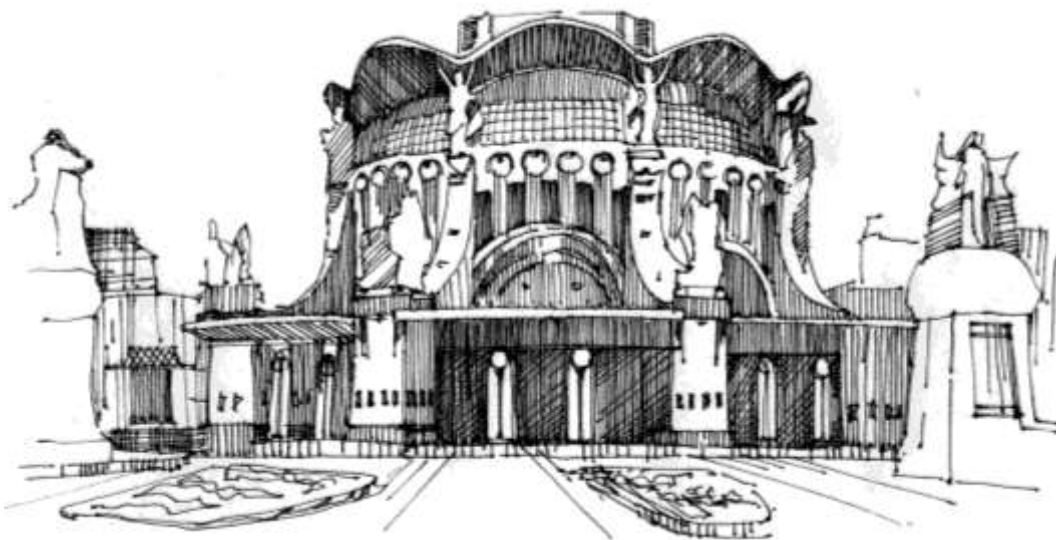


Рис. 10.1 — Р. Д'Аронко, будівля виставки в Турині 1902 р. (рис. М. Зиновкіної).

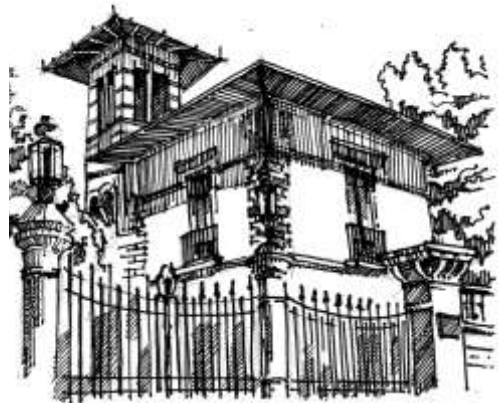


Рис. 10.2 – К. Сивеллі «будинок із совами» (рис. А. Дубенцової); Калеціано віла у Флоренції (рис. Я. Колісник).



Рис. 10.3 – Сернобио, віла Бернасконі, 1906 (рис. О. Микуленко).

Ліберті не було органічним і стійким напрямом в італійській архітектурі. Проте заслуга прихильників цього напрямку полягала в тому, що вони хоча б тимчасово розірвали ланцюги традиційної архаїки, що сковували живу думку архітекторів Італії. Навіть в своїх нечисленних проектах і спорудах архітектори, що працювали в цьому напрямі, показали можливість успішного використання таких будівельних матеріалів, як метал, скло і навіть залізобетон. Вони дали поштовх архітектурній думці, показавши на практиці можливість відмови від копіювання класичних зразків.

Ширше і органічно нові прийоми композиції і конструктивні форми застосовувалися в промисловому і транспортному будівництві, але італійські архітектори майже не помічали їх нових художніх можливостей. В Ліберті в основному позначився лише вплив нових декоративних мотивів і форм, що з'явилися в архітектурі та прикладному мистецтві інших країн. Цей напрям не сприйняв раціоналістичні риси, які були типові для нової архітектури, що зароджується.

Тільки перед Першою світовою війною в італійській архітектурі виникла оригінальна течія, прихильники якої бачили одне з головних джерел свого натхнення в новій техніці, в промислових та інженерних спорудах.

Лідером нової течії в італійській архітектурі був молодий архітектор Антоніо Сант Еліа (1888 – 1916). Йому не вдалося нічого побудувати, і діяльність його виразилася лише в численних і талановитих малюнках різних будівель, в проєкті-фантазії «Місто майбутнього», (рис. 10.4), в творчому маніфесті-програмі майбутньої архітектури.

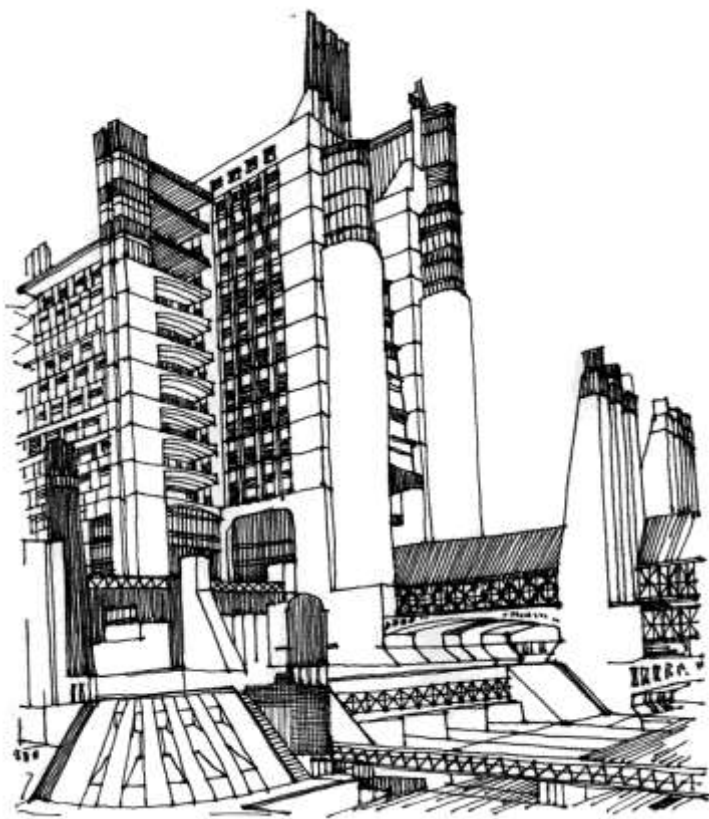


Рис. 10.4 – Антоніо Сант Еліа, проєкт «Місто майбутнього» (рис. М.Зиновкіної).

У проєкті «Міста майбутнього» Сант Еліа розробляв індустриальні мотиви, намагався відобразити рух, передати його окремі фази. Різні елементи, створені з метою забезпечення зручного сполучення: вулиці, що лежать на різних рівнях, відкриті башти ліфтів і т. п., підкреслені в проєкті.

Сант Еліа писав у своєму Маніфесті про архітектуру майбутнього: «Така архітектура не може бути підпорядкована ніякому закону історичної спадщини... Ми втратили відчуття монументальності, важкоатлета, статичності, та зате збагатили своє сприйняття смаком до легкості, практичності, ефемерності, швидкості... Нам доведеться винайти,

створити футуристське місто, схоже на просторий галасливий будівельний майданчик, кожний елемент якого гнучкий, рухомий і динамічний, і побудувати футуристський будинок, схожий на гігантську машину. Будинок з цементу, скла і сталі, без розписів і скульптурних прикрас, єдина краса якого укладена у властивих йому лініях і об'ємах, будинок, незвичайно потворний по своїй конструктивній простоті, має бути споруджений на краю кичі прірви, що має назву – вулиця» [10].

Сант Еліа різко виступав проти використання декоративних деталей, властивих спорудам того часу. «Я проголошую, – писав він, – що прикрашання, як щось нав'язане архітектурі, є абсурдом і що декоративна цінність футуристської архітектури залежить тільки від використання і своєрідного додавання природного або необробленого, або навіть яскраво розфарбованого матеріалу» [10]. При цьому, архітектура продовжувала залишатися для нього високим мистецтвом, але мистецтвом новим, відмінним і від класики, і від сучасного тоді модерну.

У той же час Маніфест Сант Еліа був не просто виступом проти декоративізму модерну, нігілістичним висловом і заклик до пошуків нової форми. В ньому є і прагнення «створити здоровий план будинку», вирішити організацію простору, поглибити проблеми архітектури, відмовитися від елементарного уявлення про неї, як про суцільну гру площин. Серед закликів до руйнування старого звучать і його наполегливі заклики задовольняти потреби часу і побуту. Кажучи про необхідність створити «нове місто», Сант Еліа закликає гармонізувати середовище, співвіднести її з людиною.

У своєму прагненні до індустріальної архітектури Сант Еліа пропагує не тільки інженерію, але і архітектуру, як мистецтво синтетичне і експресивне. Кажучи, «що криві та еліптичні лінії динамічні через саму свою природу», він одночасно закликає до чистоти і цілісності об'ємів, до звільнення будівель від ваги. Все це характеризує Сант Еліа як одного з тих, хто є початківцем нових архітектурних ідей, що проступають в його романтичних, утопічних і часом витончених малюнках, в своєрідних формах динамічних інженерних споруд.

10.2. Архітектура та містобудування Швейцарії

Швейцарія – невелика гірська країна, розташована в самому центрі Європи. Ще в епоху середньовіччя населення Швейцарії, розташованої на перехресті найважливіших торгових шляхів, збирало мито, охороняло і обслуговувало каравани іноземних купців – надавало мандрівникам нічліг, забезпечувало їх кіньми і екіпажами. З XIX ст. обслуговування іноземців набуло в Швейцарії форми туристського промислу. Роз'єднаність окремих районів, відсутність придатних до забудови великих рівнинних територій зумовили низьку концентрацію промисловості.



Рис. 10.5 – Швейцарія, Люцерн, центральна частина міста (рис. О. Микуленко).

Матеріальному процвітання Швейцарії сприяв і проголошений нею в 1815 р. «вічний нейтралітет». Він не тільки позбавив країну від руйнівних воєн, від витрат на утримання регулярної армії, але і перетворив її на найбезпечніше місце на материку, в надійне сховище цінних паперів, в свого роду банківський сейф Європи. Всі ці особливості визначили практицизм способу життя швейцарців і залишили помітний відбиток на архітектурі.

30-ті роки XIX ст. стали початком нового етапу в розвитку швейцарської архітектури. В ці роки відбувалося формування і розвивалося будівництво нових типів будівель – готелів, санаторіїв, лікарень, музеїв, вокзалів, банків. Як і в багатьох інших країнах Європи, в швейцарській архітектурі розповсюдилися стилізаторство і еклектика.

На відміну від крупних промислових країн Європи, основними місто утворюючими чинниками в Швейцарії були не промислові підприємства, що зберігали в основному масштаби середньовічних майстерень, а транспортне будівництво, пароплавання на озерах та іноземний туризм.

Залізничне будівництво розвивалося в другій половині XIX ст. дуже інтенсивно. Зводяться характерні для другої половини XIX – почала XX ст. типи будівель. Особливо великий розмах в цій країні одержало будівництво культурно-освітніх установ – шкіл, музеїв, бібліотек. В забудові швейцарських міст XIX ст. не було різкого контрасту між спорудами для середнього і робітничого класів населення.

У містобудуванні Швейцарії чітко простежується тенденція об'єднати новий транспортно-торговий центр з історичним. Перед вокзалом – ядром транспортно-ділового центру – створюють площу. Від неї до центру старого міста прокладають торгові магістралі, які поступово забудовуються розкішними будівлями магазинів, банків, казино та ін. Тут же з'являються нові фешенебельні квартали.

Будівництво готелів – провідного типу швейцарської архітектури другої половини XIX – начала XX ст. – наклало свій відбиток на архітектуру країни і в тому значенні, що всі крупні громадські будівлі починають зводитися з урахуванням вигляду, що відкривається з вікон. Автор вокзалів залізниці Цюрих – Бодензеє (1846 – 1853), арх. І. Г. Мюллер писав, що вони повинні бути неодмінно пов'язані з природою і залежно від величини станцій витримані в класичному, романському, готичному або так званому «дерев'яному» стилях.

Картина репрезентативного будівництва Швейцарії буде неповною без згадки про знамениті споруди середини XIX ст. – політехнікуму в Цюриху (1855) і ратуші у Вінтертурі (1865 – 1868), зведених за проектом одного з найвидатніших європейських архітекторів того часу, уродженця Німеччини – Готфріда Земпера (1803 – 1879). Він вважав, що стиль будівлі мусить відповідати матеріалу, з якого вона зведена, її конструкції і призначенню.

Той же символічний підхід до вибору «стилю» виявився і в пізнішому за часом, а тому пишніший і переобтяженій деталями будівлі Федерального палацу в Берні (рис. 10.6). Його центральна частина, зведена в 1891 – 1902 рр. (арх. Х. В. Ауер), характерна для архітектури останніх десятиліть XIX ст. Вдало розташована на пагорбі, що височіє над містом, будівля ніби утілює в собі самовдоволення буржуазії. Вона витримана у формах неоренесансу, застосованих, проте, з суто барочною щедрістю. Величезні розміри, крупний масштаб, перенасиченість деталями, сотні скульптур, живопис, вітражі створюють ансамбль, не позбавлений пишності й значності.



Рис. 10.6 – Х. В. Ауер, Федеральний палац в Берні (рис. О. Віскової).

Загалом архітектура Швейцарії не знала модерну. Але саме в Швейцарії був споруджений один з найбільш яскравих прикладів використання принципів модерну комплекс-колонія антропософістів у Дорнасі. Основоположником цього напрямку у філософії (різновиди теософізму) був Рудольф Штейнер (1861 – 1925). Суть цього вчення полягає в тому, що джерелом «богопізнання» вважається інтуїція, відвертість, що прихована від очей невтоємничених істина доступна лише обраним, хто володіє особливим духовним зором.

Ансамбль колонії антропософістів в Дорнасі, проект якої був створений самим Штейнером, наче увібрав у собі всю ірраціональність модерну – прагнення до символіки форм. Композиція головної споруди комплексу – Будинок зібрань – Гетеанума (1913) – побудована на складній взаємодії кривих ліній. Незвичність, грандіозність і незрозумілість об'ємів, що нагадують якусь органічну форму, знаходять відображення в містичному вченні антропософістів і сприймаються особливо гостро в порівнянні з геометричною простотою і ясністю циліндрового об'єму майстерні членів колонії. Композиція як фасадів, так і інтер'єрів будівлі (рис. 10.7) заснована на контрастах. «Містичне натхнення» інтер'єрів підкреслене розписами дерев'яного купола. Їх основний мотив – обплетені волоссям жіночі фігури – крихкі, зламані, з величезними, сповненими суму очима, що мають символічне значення.

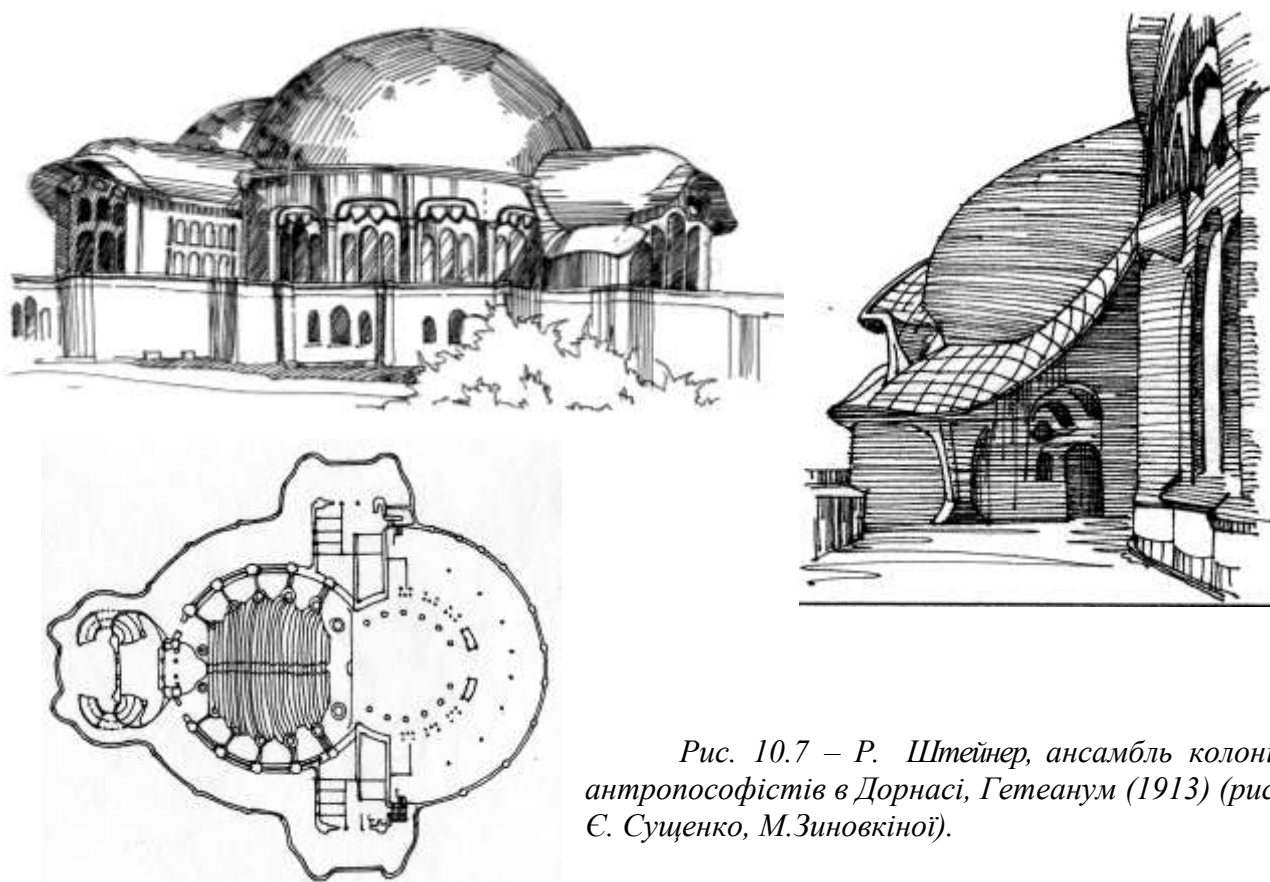


Рис. 10.7 – Р. Штейнер, ансамбль колонії антропософістів в Дорнасі, Гетеанум (1913) (рис. Є. Суценко, М.Зиновкіної).

Але умови Швейцарії не сприяли розповсюдженню архітектури, подібної Гетеануму. Головний шлях розвитку швейцарської архітектури початку XX ст. – це дуже повільна і обережна відмова від еклектики. Не наважуючись відразу і різко порвати з традицією проектування в «стилях», її архітектори спрощують і модернізують найраціональніші, на їхню думку, зразки минулого. Спочатку це була середньовічна і народна архітектура, а з 1910 р. – класицизм і бароко. Найбільшим майстром цього періоду був Карл Мозер (1860 – 1936), творчість якого відобразила всі етапи поступового переходу від будівництва в «стилях» до функціоналізму.

Перша крупна споруда Мозера – церква в Базелі (1898 – 1901), ще багато в чому компромісна споруда. Деталі, безпосередньо запозичені з романської архітектури, в ній поєднуються з певним лаконізмом композиції, що характеризувалася стриманістю декору.

У пізніших спорудах Мозера – церкви в Люцерні (1911 – 1912, рис. 10.8), Будинку мистецтв (1907 – 1910) і університеті (1911 – 1914) в Цюриху, Баденському вокзалі в Базелі – майже повністю відсутній декор. В композиції церкви про середньовіччя нагадує лише силует високої башти, увінчаної характерним для Швейцарії витягнутим шатром. В іншому ж – в лаконізмі та спрощеності об'ємів, в цільності форм, умілому підкресленні та різноманітності фактури облицювального матеріалу – це споруда нового часу. Цивільні

споруди Мозера відрізнялися узагальненістю ліній і форм, характерним для неокласицизму оформленням фасадів, рядами високих вузьких вікон, асиметрично розташованими вертикальними об'ємами.

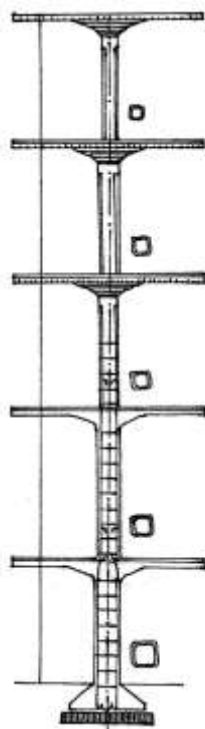


Рис. 10.8 – К. Мозер, церква в Люцерні (рис. Д.Столярова).

Рис. 10.9 – Р. Майар, безбалочні перекриття, федеральний склад зерна в Альтдорфі (рис. М. Зиновкіної).

Рационалістичні пошуки в архітектурі Швейцарії початку XX ст. увінчалися особливо плідними результатами в галузі будівництва інженерних споруд.

Робер Майар (1872 – 1940), швейцарський інженер, стоїть біля витоків народження нової архітектури. Вона зобов'язана Майару найважливішим досягненням конструктивної думки XX ст. Він є винахідником системи залізобетонних безбалочних перекриттів. Роботи Майара поклали початок створенню сучасних конструктивних систем з монолітного залізобетону.

Майар відмовився від використання балок як сполучної ланки між вертикальними опорами і горизонтальними плитами і перетворив всю конструкцію на єдину просторову систему, де немає інертних частин.

Винайдені ним безбалочні перекриття, що виконували функції балки і плити, підтримувалися опорами, що розширюються вгору. Ця система через зорові асоціації одержала назву грибоподібної. Безбалочні перекриття, армовані в двох протилежних напрямках, мали однорідну несучу поверхню, що дозволило їх консольним кінцям сприймати додаткове навантаження. Тим самим створювалася можливість появи одного з характерних елементів архітектури функціоналізму – стрічкових вікон, які займають велику частину стіни, що перетворилася на огорожу.

Прикладом використання безбалочних конструкцій Майара в цивільному будівництві є універмаг в Цюриху (1910) і федеральний склад зерна в Альтдорфі (рис. 10.9), де вісім рядів колон, розташованих безпосередньо один над одним, тоншають від поверху до поверху у зв'язку із зменшенням навантаження.

Насамкінець слід зазначити, що на початку XX ст. внесок Швейцарії в справу розвитку залізобетонних конструкцій і створених завдяки цьому нових архітектурних форм набуває світового значення.

Контрольні запитання:

1. Архітектура та містобудування Італії.
2. Архітектура та містобудування Швейцарії.

ЛЕКЦІЯ 11

АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ БЕЛЬГІЇ ТА ФІНЛЯНДІЇ СЕР. XIX – ПОЧ. XX СТ. (ВАН ДЕ ВСЕЛЬДЕ, ОРТА, АНКАР, ХОФМАН, СААРІНЕН, ГЕЗЕЛЛУС, ЛІНДГРЕН, СОНК)

11.1. Архітектура та містобудування Бельгії

У 1830 р., після буржуазної революції Бельгія добивається повної незалежності. Серйозним чинником, що впливав на шляхи розвитку бельгійської архітектури XIX ст., був посилений розвиток промисловості. Складною проблемою в плануванні міст був розвиток громадського рейкового транспорту: залізниць і трамвая (в Бельгії перший трамвай з'явився в 1835 р.). Прокладення трамвайних колій на вузьких, не розрахованих на цей вид транспорту вулицях, ускладнювало рух і викликало необхідність розширення проїздів. Не менш складним завданням для щільно забудованих бельгійських міст було розміщення залізничних споруд в межах міста. Кінцеві та транзитні залізничні вузли вимагали обширної території для розміщення вокзалів, залізничних колій, товарних станцій, депо та ін. Хоча вокзали і прагнули розташовувати на околицях, швидке розширення території міста звичайно призводило до того, що вони незабаром виявлялися оточеними житловими кварталами.

Будівництво залізниць співпало в багатьох бельгійських містах з роботами по їх реконструкції, коли зносилися фортечні стіни і в'їзні ворота. Вокзали стали свого роду новими воротами міста, до їх оформлення залучалися відомі архітектори. Весь вокзальний комплекс різко розділявся на дві частини. Суто функціональна частина (перони, іноді криті, з приміщеннями для багажу, склади і т. д.) вимагала нових будівельних матеріалів і конструкцій – металу і скла. Парадні ж, показні приміщення вокзалу будували з традиційних матеріалів і розкішно оформлювали, зазвичай в колишніх стилях. Такими були Південний і Північний (1844, арх. Кіпене) тупикові вокзали в Брюсселі, вокзал в Ренті, виконані у стилі ренесансу фламандця, центральний вокзал в Антверпені та ін.

У XIX ст. містобудівні заходи обмежувалися, як правило, зовнішнім впорядкуванням міст і мали показний, парадний характер. Стосувалися вони, головним чином, центральних частин міста і тих територій, які належали муніципалітетам. Так, у верхній частині Брюсселя в 1859 р. була споруджена за проектом архітектора Жозефа Пуларта грандіозна «Колона Конгресу» і оформлені арх. Жаном П'єром Клейсенаром (1811 – 1880) парадна площа і сходи навкруги неї. Були також упорядковані площі навкруги собору Св. Гудули за проектом архітектора Клейсенара. Одночасно вже в 30 – 40-ті роки розгорнулося будівництво багатих особняків і впорядкування центральних районів міст, заселених буржуазією. Розвивалося також будівництво нових типів будівель адміністративно-ділового призначення. Це були біржі, банки, палаци юстиції і т.д. В розкішній обробці фасадів та інтер'єрів будівельники прагнули показати усю потужність і багатство держави і буржуазного суспільства.

Деякі архітектори в прагненні виявити художні можливості нових металевих конструкцій зверталися до готичних мотивів у палітурках вікон і фермах легких засклених перекриттів над великими залами, наприклад, в будівлі Біржі в Антверпені (1868 – 1872, арх. Жозеф Схадд (1818 – 1894) і в більшості вокзалів. Найвірнішим прихильником класичних традицій був придворний королівський архітектор Альфонс Бала (1818 – 1895). Багато праці вклав він в обробку і реконструкцію інтер'єрів Королівського палацу, побудованого в Брюсселі за проектом архітектора Ш. ван дер Стратена і Л. Сейса. Особливою розкішшю декоративної обробки (багатий ордер, розпис, скульптура) відрізнялися головні сходи цієї будівлі. Не менш пишно був вирішений і зимовий сад, де А. Бала перекрив ордерну ротонду суцільним заскленим куполом по металевих фермах.

Проте нові конструкції і будівельні матеріали, нові потреби життя і пов'язані з ними нові художні естетичні переконання все глибше проникали в архітектуру, в першу чергу, будівель нового призначення.

Широке поле діяльності відкривалося перед архітекторами при будівництві будівель, пов'язаних з торгівлею. Іншим (типом нової торгової будівлі були універсальні магазини, серед яких безперечно найцікавішим з архітектурної точки зору є універсальний магазин «Інновассіон» в Брюсселі (1901, арх. В. Орта). Повністю зашкленений з металевими палітурками, фасад цієї будівлі освітлював загальний торговий зал першого поверху, торгові галереї верхніх поверхів і парадно оформлені сходи. Тут Орта створив у інтер'єрі просторову композицію, пов'язану з функціональним призначенням будівлі.

Специфічними за своїм призначенням були будівлі нового типу так звані народні будинки. Функцією народного будинку було обслуговування культурно-освітніх потреб членів кооперативу. Таким є народний будинок, збудований в Брюсселі за проектом В. Орта, в 1896 – 1899 рр. В будівлі були розміщені, окрім залу для зібрань, ряд клубних приміщень, бібліотека, ресторан і т. д., а також торгові зали магазину, складські та конторські приміщення. В цій споруді В. Орта проявив себе як великий майстер інтер'єра: він використовував прийом «простору, що переливається», з'єднавши в єдину композицію головний зал, галереї і сходи. Крім того, він надав будівлі незвичайну об'ємну форму, використовуючи план неправильної форми і виділяючи головний вхід увігнутої кривої фасаду.

У Бельгії перші спроби втілити в архітектурі принципи нового мистецтва Ар-Нуво належали архітектору Віктору Орта. У пошуках нового стилю він ще в 1886 р. побудував в Ренті три особняки. Проте його цікавив не стільки сам факт будівництва тієї або іншої будівлі, але саме пошуки нового стилю, який був би вираженням епохи, сподівань, потреб і смаків інтелігентної, багатой буржуазії.

Збудований ним в 1892 – 1893 рр. знаменитий особняк для інженера Тасселя в Брюсселі (рис. 11.1) став своєрідним маніфестом нового стилю. В тому ж стилі Орта пізніше побудував у Брюсселі особняки Ейтвельд, Сольвейг та ін.

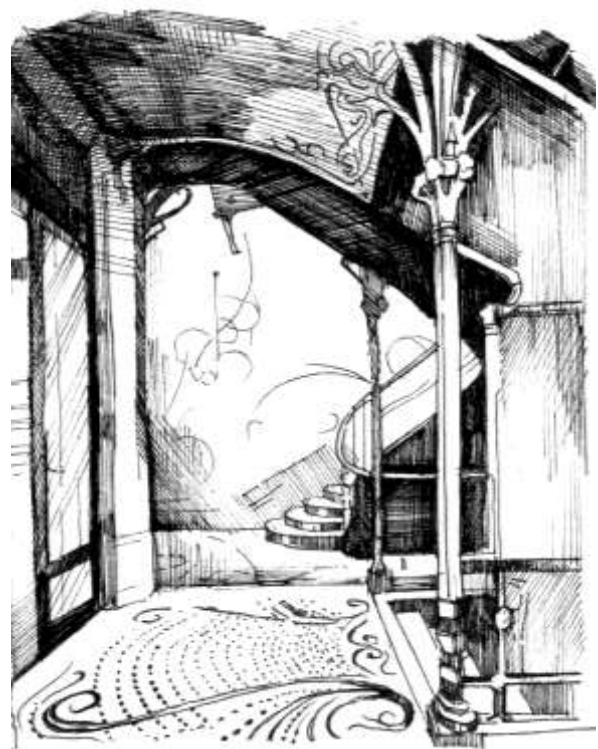


Рис. 11.1 – В. Орта, особняк Тасселя в Брюсселі, 1892 – 1893 рр. (рис. А. Дубенцової).

Сучасників, які здійснювали спеціальні паломництва до Брюсселя для знайомства з творчістю Орта, вражала безордерність фасаду особняка Тасселя (металеві палітурки великих вікон еркера, які немов злилися з фасадом, а головне – абсолютно нове композиційне рішення плану і інтер'єра (відповідно до естетичних потреб замовника і його

підвищених вимог до комфорту). Щоб «залити» світлом кімнати особняка, В. Орта відвів половину площі першого поверху особняка збоку двору під зимовий сад, а непрохідні кімнати верхніх поверхів розташував навкруги центрального холу і внутрішніх сходів, які освітлювались верхнім світловим ліхтарем. План цього особняка передбачив «вільні» плани споруд XX ст.

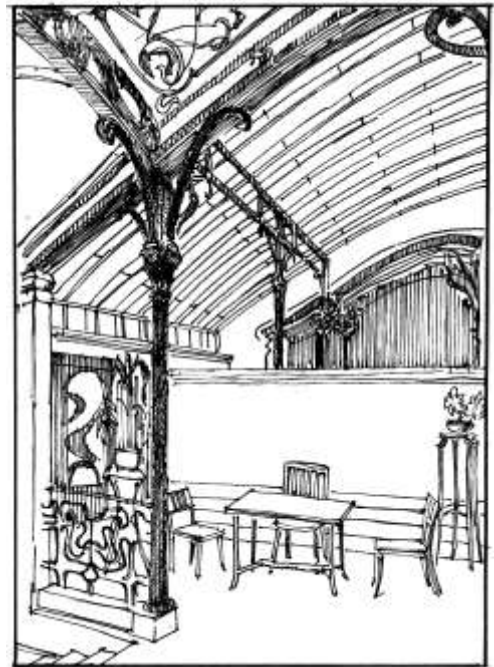
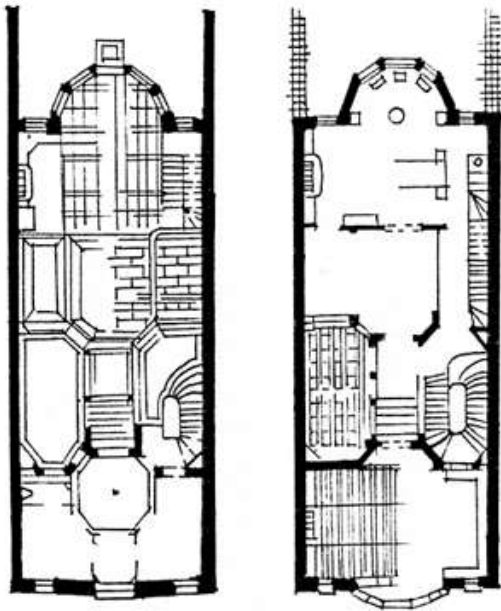
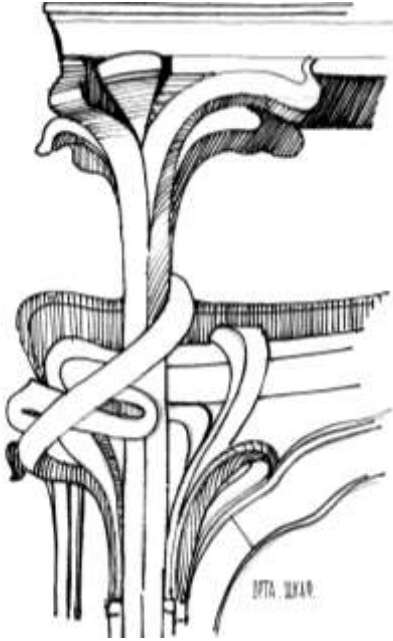


Рис. 11.2 – В. Орта, особняк Тасселя в Брюсселі, 1892 – 1893 рр. (рис.Є Курилової, А.Стародубцева, В.Чалого).

У особняку Тасселя Орта вперше застосував характерну для його подальших робіт лінію, що в'ється. Вона уявлялася її автору образним вираженням напруги металу, втіленням нервового, напруженого, пихато-урочистого духу епохи, ніби його емблемою. В певному стилі були витримані фасади, металеві несучі елементи будівлі, вітражі, різьблення, розпис, меблі, арматура, шпалери, тканини і т.д. Орта будував тільки багаті особняки і

репрезентативні громадські будівлі. Навіть його «народний будинок», незважаючи на уявну демократичність свого призначення, є спорудою для привілейованого замовника – групи керівників профспілкового об'єднання бельгійського робітництва.

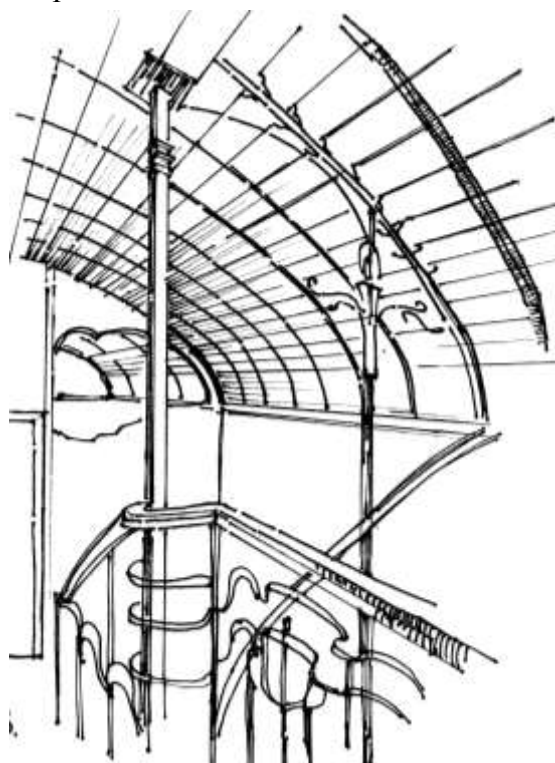
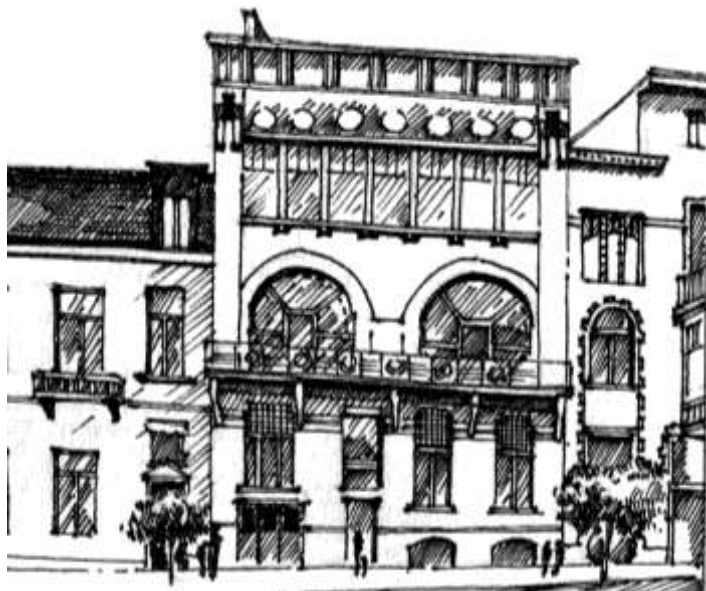


Рис. 11.3 – В. Орта, особняк в Брюсселі (рис. Є. Курилової, А. Дудченко).



Інший основоположник бельгійського модерну – архітектор Павло Анкар (1861 – 1901). Проте, прагнучи перевершити Орта, він працював з каменем, форми його будівель важкі, а його декор не абстрактний, як у Орта, а насичений орнаментальними рослинними (часом гіпертрофованими) мотивами. Цей стиль походить від модерну і був відомий як стиль флореаль (рис. 11.4).

Рис. 11.4 – П. Анкар, особняк Анкара в Брюсселі (рис. О. Писаренко).

Третім основоположником Ар-Нуво в Бельгії був Анрі Ван де Вельде, який був не тільки архітектором і художником, але і педагогом, а головне пропагандистом нових ідей, які він поширював, беручи участь у виставках, боронячи свої ідеї в літературних працях, а також виховуючи молоді кадри.

Першим практичним вираженням його художнього кредо був збудований ним для себе в 1896 р. особняк в Брюсселі (рис. 11.5). Відходячи від канонів класицизму, Анрі Ван де Вельде використав в ньому прийом незвичайного для Бельгії англійського котеджу і застосував вільне планування. Інтер'єр витриманий в новому стилі Ар-Нуво, починаючи з меблів і арматури.

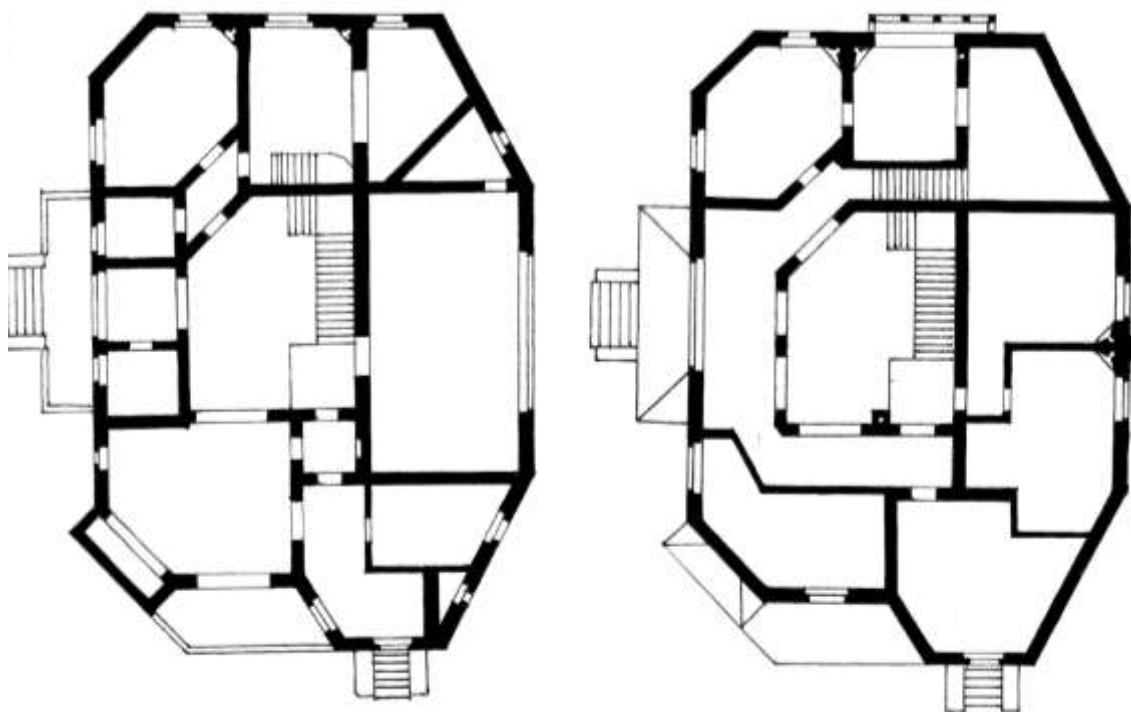


Рис. 11.5 – А. Ван де Вельде, особняк в Брюсселі, 1896 р. (рис. М. Зиновкіної, О.Віскової).

У 1902 р. Ван де Вельде переїхав у Веймар, де до 1917 р. був керівником школи прикладного мистецтва. Незважаючи на стильове новаторство, в методах виробництва Ван де Вельде був консервативний і визнавав кустарне, а не індустріальне виготовлення художніх предметів домашнього ужитку. Він вважав, що заводське виготовлення художніх виробів ще не досягло бажаної досконалості, щоб можна було перейти на серійне промислове виробництво. Педагогічна сторона діяльності Ван де Вельде сприяла пропаганді нових ідей, а широке упровадження стилю Ар-Нуво серед ремісників зробило його демократичнішим.

Ар-Нуво був недовговічним, що було багато в чому обумовлене класово обмеженим контингентом замовників, на смак яких цей стиль був розрахований. Основоположники цього напрямку вважали його чимось завершеним. Ар-Нуво уявлявся ними маніфестом свободи творчості. Вони не бачили, що багато прийомів модерну стають декоративним шаблоном. Це викликало протест молодих, прогресивно налаштованих бельгійських архітекторів, творчість яких формувалася на початку XX ст. і які шукали подальші шляхи розвитку архітектури. Наприклад, така цікава за композицією і простотою форм будівля, як особняк «Стокле» (1905 – 1911) в Брюсселі (рис. 11.6), була збудована не бельгійцем, а австрійським архітектором Йозефом Гофманом.

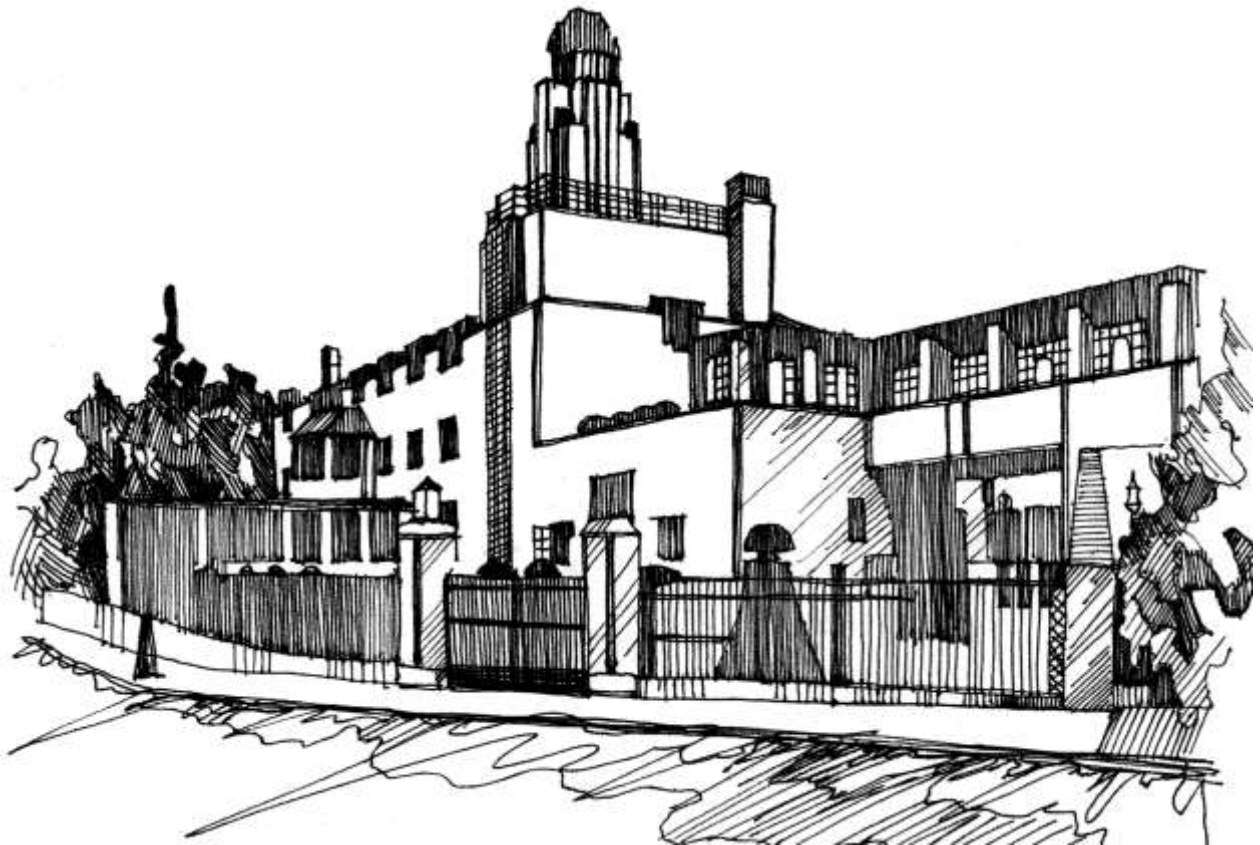


Рис. 11.6 – Й. Гофман, особняк «Стокле» в Брюсселі, 1905 – 1911 (рис. М.Зиновкіної).

11.2. Архітектура та містобудування Фінляндії

Початок капіталістичного розвитку Фінляндії припадає на 60-ті роки XIX ст. В цей час вона входила до складу Російської імперії, але в економічних відносинах була переважно автономною. Господарські зв'язки з післяреформеною Росією створили сприятливі умови для розвитку фінляндської індустрії. Проте остаточне закріплення переважаючої ролі промисловості в економіці країни відбулося вже в період першої світової війни. Основне значення для Фінляндії мали галузі виробництва, пов'язані з освоєнням лісових багатств країни. Міграція населення, породжена розвитком капіталізму, прискорила процес зростання міст. Тільки протягом 60-х років населення Гельсінгфорса збільшилося в півтора рази. Таке зростання чисельності міського населення зажадало значного збільшення обсягу будівництва, спочатку житлового, а з кінця 70-х років і пов'язаного з потребами міста в цілому (громадські, торгові та комунальні будівлі, міське впорядкування).

Архітектура Фінляндії в другій половині XIX ст. в розробці нових типів будівель і нових архітектурних рішень слідує за найрозвиненішими промисловими країнами Європи. В кінці сторіччя у Фінляндії сформувалася національна архітектурна школа. До початку

Першої світової війни архітектура Фінляндії набула самостійного значення в загальносвітовому розвитку архітектури.

Будівельна активність останньої чверті XIX ст. призвела до того, що вигляд центральних районів крупних міст Фінляндії абсолютно змінився і став визначатися спорудами цього часу. Проте планувальна організація цих районів залишилася колишньою, її визначала прямокутна мережа вулиць, в яку вписувалися дрібні, щільно забудовані квартали.

Перші принципові та творчо самостійні експерименти в галузі містобудування країни пов'язані з ім'ям Елієла Саарінен (1873 – 1950). На відміну від схем Е. Говарда і Р. Енвіна, Саарінен запропонував не створення самостійних міст-супутників, а розвиток безпосередньо на периферії міста системи просторово відособлених напівавтономних житлових районів, оточених зеленими зонами, але не відмежованих від міста. В такі райони входив комплекс установ, що обслуговували їх населення. Основні місця праці зосереджувалися в загальнономіських промислових зонах і діловому центрі.

У 1862 р. перша у Фінляндії залізниця сполучила Гельсінгфорс з Таваст-гусом, в 1870 р. була прокладена колія на Петербург. Вокзали в Гельсінгфорсі і Виборзі стали цікавими спорудами цього типу серед створених на початку XX сторіччя. Авторами проектів цих будівель були архітектори Е. Саарінен, Г. Гезелліус і А. Ліндгрєн. Вокзал в Гельсінгфорсі будували з 1905 по 1914 р. (рис.11.7). Він тупикового типу, основні корпуси зібрані в П-подібний блок, звернений убік шляхів і монолітним масивом виступаючий на площу.

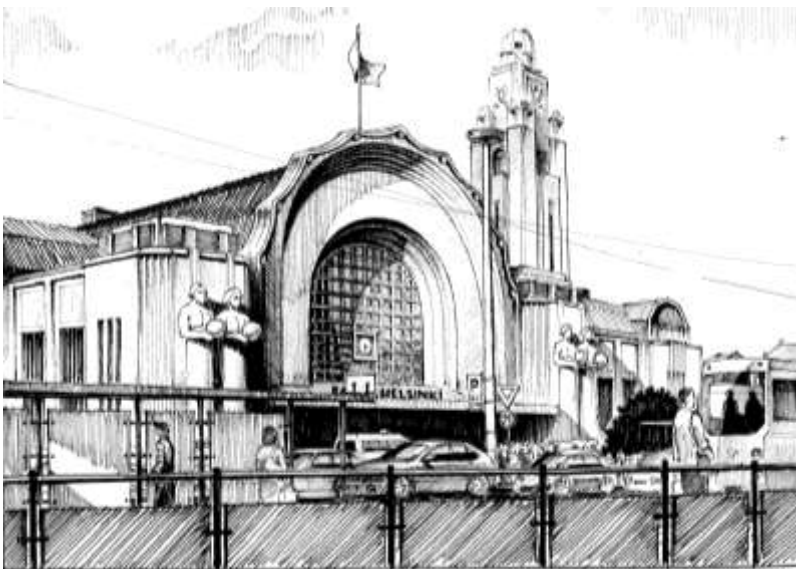
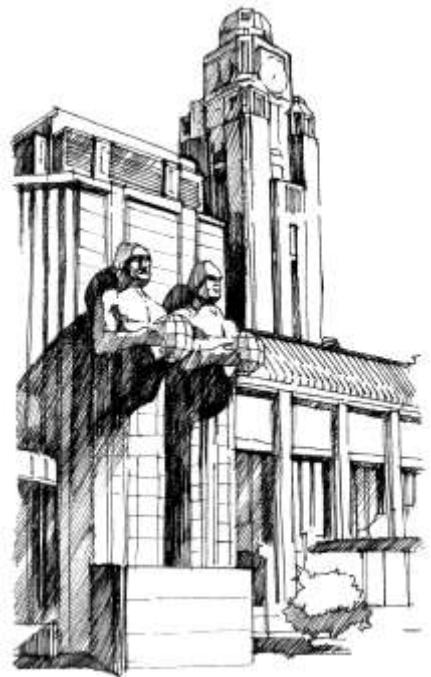
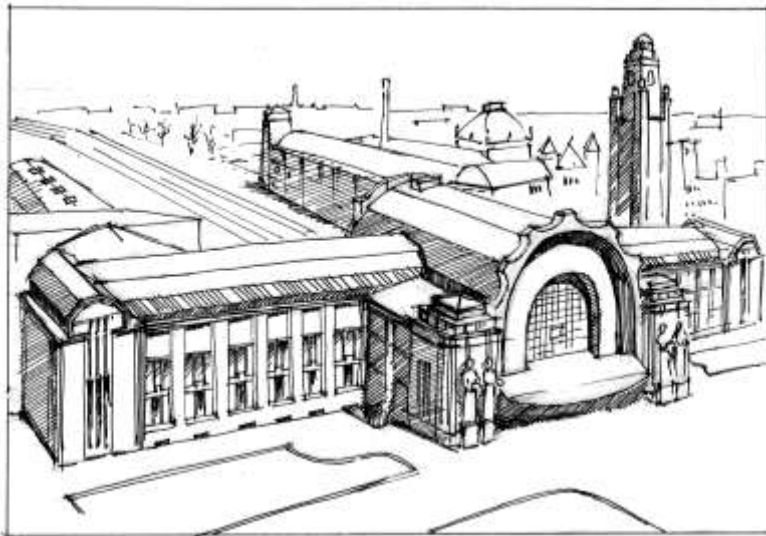


Рис. 11.7 – Е. Саарінен, Г.Гезелліус і А. Ліндгрєн, вокзал в Гельсінгфорсі 1905 – 1914 рр. (рис. Т. Констанченко, А.Дубенцової, А. Прокопенко).

Простір площі охоплює будівлю з трьох сторін. Будівля вокзалу забезпечує чітку організацію функціональних процесів так, що потоки пасажирів завдяки самому плануванню прямують в потрібному напрямі. Функціонально-доцільна організація структури будівлі визначила його композицію. Прості маси будівлі вміло зв'язані між собою, величезні арочні портали чітко виявляють входи для пасажирів. Червоний граніт і мідь, застосовані для обробки, визначили темний, дещо похмурий колорит будівлі. В цілому вокзал є одним з найяскравіших творів так званого «національного романтизму» у Фінляндії.

Доцільність функціонального рішення і чітка конструктивна структура будівлі поєднувалися в цій споруді з суворим і дещо фантастичним трактуванням пластики «романтичних» форм, що здобуло будівлі широку міжнародну популярність і загальний успіх на початку XX ст. – в цей переломний період розвитку європейської архітектури.

Імітації різних стилів змінювали одна одну без жодної послідовності. Перехід від неокласицизму до еклектики, що відбувався в 50 – 60-х роках, був поступовим і не мав чітких меж. Найвідомішими представниками національного романтизму були Е. Саарінен, Г. Гезелліус (1874 – 1916) і А. Ліндгрєн (1874 – 1929). Їх першою крупною роботою був фінський павільйон на Всесвітній виставці 1900 р. в Парижі, який одержав міжнародне визнання. В 1902 р. Саарінен, Гезелліус і Ліндгрєн збудували нову будівлю для свого бюро-студії «Віттреск» («Біле озеро») за 30 км від Гельсінгфорса (рис. 11.8). Ця будівля зіграла роль маніфесту нової течії. «Ми повернулися до природи матеріалу і прагнули знайти простий і чесний шлях його використання», – говорив Саарінен. Будівля побудована з матеріалів, одержаних безпосередньо на ділянці, – соснових колод, граніту. Це зробило природним для авторів проекту і звернення до композиційних прийомів народної архітектури. Зроблена з колод споруда на гранітному цоколі гармоніює з рельєфом, логічно визначені призначенням планування і об'ємна композиція будівлі на основі чіткого функціонального рішення. Характер декоративних елементів визначився властивістю матеріалів споруди.

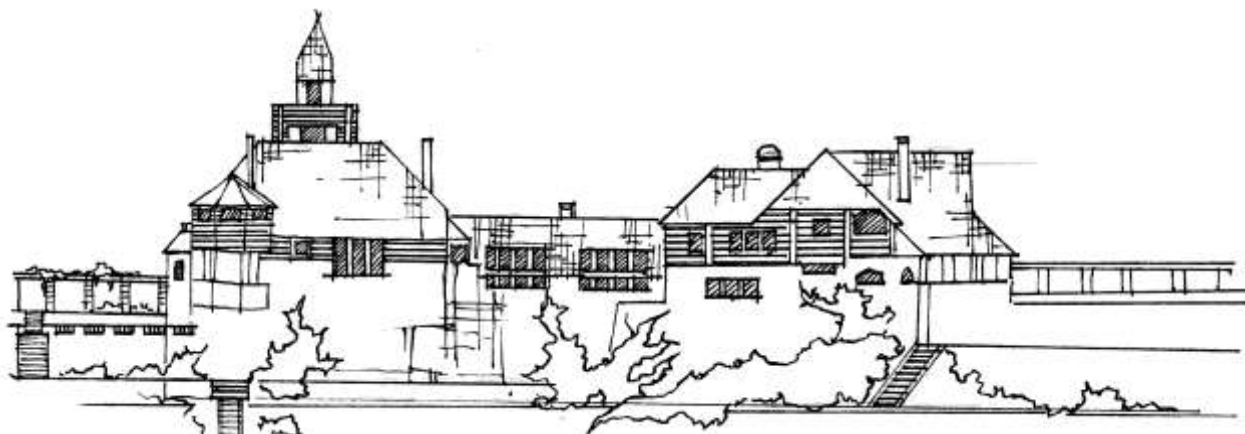


Рис. 11.8 – Е. Саарінен, Г. Гезелліус і А. Ліндгрєн, бюро-студії «Віттреск» (рис. А.Сергєєвої).

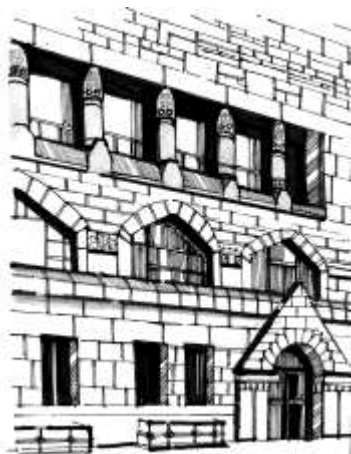


Рис. 11.9 – Л. Сонк, будівля телефонної компанії в Гельсінгфорсі, 1905 (рис. Є. Шости).

Інший видатний представник фінського національного романтизму архітектор Л. Сонк (1870 – 1956). В 1902 – 1907 рр. за проектом Л. Сонка був споруджений собор в Таммерфорсі (рис. 11.9). В цій будівлі також яскраво відчувається обмеженість можливостей національного романтизму. Поєднання форм, що наслідують північну готику і романську архітектуру з елементами, що йдуть від робіт Річардсона і німецького югендстилю, а також нарочитість грубих околів каменю на фасаді залишає "неприємне" враження

еклектичності. Проте будівля телефонної компанії в Гельсінгфорсі (1905), що має ті ж риси гротескності зовнішніх форм і романтичної бутафорії, додають своєрідну гостроту, яка поєднується з системою асиметричної композиції.

У перші роки XX ст. в архітектурі Фінляндії простежуються й інші тенденції. Зі статтею, що пропагує раціоналізм в архітектурі, виступив на сторінках «Атенеума» критик Р. Штрєнгель. Його ідеї підтримував архітектор З. Фростерус, який тривалий час працював у майстерні А. Ван де Вельде. Між прихильниками раціоналізму і прихильниками національного романтизму назрівав конфлікт. Він виявився в 1904 р. під час конкурсу на проекти вокзалів в Гельсінгфорсі та Выборзі. Виконані Саарінен, Гезелліусом і Ліндгреном проекти завоювали перші премії – їм були передані і замовлення на будівництво.

Проекти Фростеруса, що відрізнялися більшою простотою і конструктивною логікою, здавалися у той час несподіваними і не були відзначені. Протестуючи проти цього рішення, Фростерус і Штрєнгель гостро критикували національний романтизм, підтримуючи раціоналізм і чіткість конструктивних рішень. Вплив Фростеруса і Штрєнгеля підштовхнув національний романтизм до пошуків більш простіших і монументальніших композицій, дозволило звільнити його від крайнощів декоративізму. Це помітно у будівлях Національного музею в Гельсінгфорсі (арх. Саарінен, Гезелліус і Ліндгрєн, 1906 – 1911, рис. 11.10), церкви «Калліо» (1909 – 1912) і біржі (1911) в Гельсінгфорсі, побудованих Л. Сонком, та ін. Спорудою, що завершила цей період розвитку фінської архітектури, поза сумнівом, є вокзал в Гельсінгфорсі. В композиції цього вокзалу відобразилися художні пошуки національного романтизму в поєднанні з ідеями раціоналізму, що розвиваються. Тут вже був перехід до наступної стадії розвитку архітектури після першої світової війни. Будівля вокзалу, створена в період, коли почалася гостра боротьба між ретроспективізмом і прагненням до раціоналістичної архітектури.

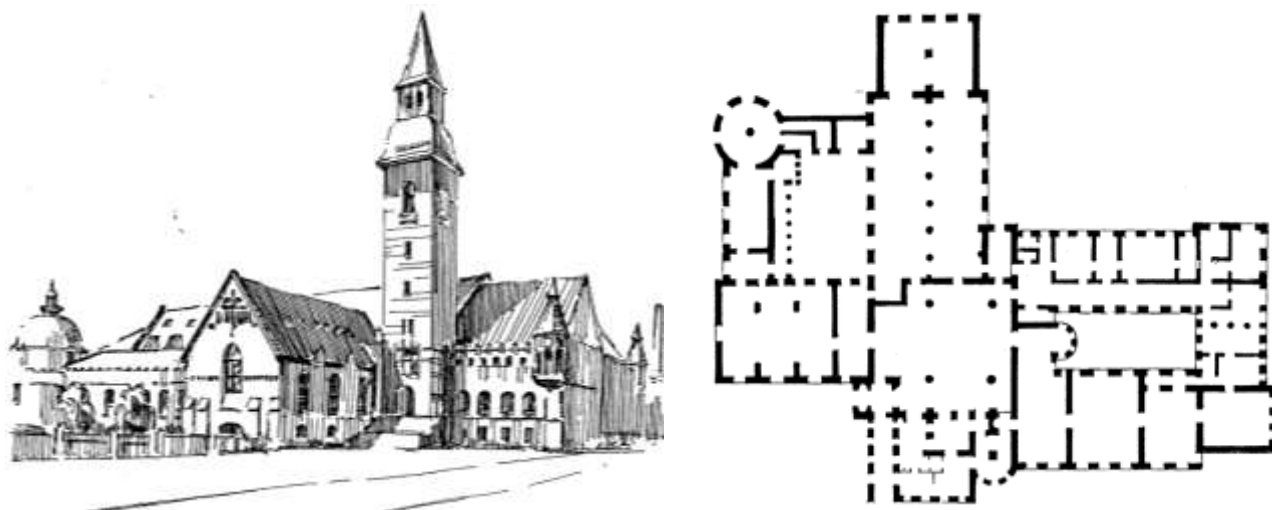


Рис. 11.10 – Е. Саарінен, Г. Гезелліус і А. Ліндгрєн, Національний музей в Гельсінгфорсі, 1906 – 1911 (рис. Д. Столярова).

Можливості освоєння сучасної будівельної техніки і створення нових типів будівель в архітектурі фінського національного романтизму були обмежені. Її дуже сильно сковували естетичні доктрини минулого, яким надавалося важливе значення. До кінця даного періоду ці можливості були вичерпані. Проте тенденції до цілісності й єдності характеру композиції, інтерес до властивостей будівельних матеріалів, підвищена увага до специфіки місцевих умов, характерна для цієї течії, сприяли становленню самобутньої фінської архітектури на наступному етапі її розвитку.

Контрольні запитання:

1. Архітектура та містобудування Бельгії.
2. Охарактеризуйте творчість В. Орта
3. Архітектура та містобудування Фінляндії.

ЛЕКЦІЯ 12

УЯВЛЕННЯ ПРО ЄДНІСТЬ ПРОСТОРУ ТА ЧАСУ В МИСТЕЦТВІ СЕР. XIX – ПОЧ. XX СТ. ЯК ФУНКЦІЇ ПРОМИСЛОВОГО РОЗВИТКУ В ПОРІВНЯННІ З КОНЦЕПЦІЯМИ ПЕРСПЕКТИВИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РЕНЕСАНСУ (СИМВОЛІЗМ, ІМПРЕСІОНІЗМ, ЕКСПРЕСІОНІЗМ ТА ІНШІ ТЕЧІЇ)

80 – 90-ті роки XIX ст. – той час, коли усюди затвердився стиль модерну – в історії європейської культури часто іменуються французьким терміном "Fin de siecle" («кінець століття»). Ці слова – не просто позначення хронологічного відрізка: вони мають певний сенс і містять в собі якусь оцінку. "Fin de siecle" ототожнювали з декадансом, духовним занепадом, з втратою етичних критеріїв, безвольним упокорюванням і розгубленістю освіченої частини суспільства – особливо артистичного середовища – перед проблемою соціальних знегод, назриваючих катастроф і суперечностей, що посилювалися. Це був час загострення класової боротьби, посилення всесвітнього робочого руху, що наближав революційні вибухи, небачені ще досі суспільні катаклізми. Стиль модерн узяв від свого часу різні, часом протилежні риси.

Біля витоків модерну знаходиться не архітектура, а образотворчі мистецтва. Головною фігурою в аспекті, що цікавить нас, стає англійський художник і поет Уільям Блейк. Його герої приходять в живопис і графіку з поезії Данте або Мілтона, зі Старого і Нового завіту. Він особливо цінує роль лінії. У Блейка лінія немов перетворюється на носія духовних засад. Цей процес звільнення лінії пов'язаний з іншою особливістю мови Блейка: фігури в його композиціях стають безтілесними, вони викручуються, чудернацько згинаються. В «Брамах Пекла» (ілюстрація до «Божественної комедії» Данте) ми розрізняємо вже багато рис, що характеризують майбутній стиль модерну. Ця композиція симетрична, лінійна ритміка майже уподібнює зображення орнаменту. Вигини фігур, характер жестів, «готична» екзальтація, якась єдність світу живого і неживого передрікає модерн. Живописно-графічна мова Блейка виражає дух міфологізму.

Діяльність прерафаелітів безпосередньо мала вплив на розвиток модерну. Данте Габріель Россетті написав портрет «Beata Beatrix» (1864), який являє собою приклад своєрідного символізму. В цій картині зображена покійна дружина художника. «Вона сидить на балконі Флорентійського палацу. За нею крізь марево видно Арно, міст і будови того міста, де вона жила до своєї смерті. Біля неї сонячний годинник указує фатальну хвилину. Західне світло, що ллється звідкільсь ззаду, оточує ореолом її пухнасте, мідно-золотаве волосся. Голуб приносить їй білий мак – емблему смерті та невинності. В глибині справа Данте спрямував погляд на Амура, що стоїть зліва та тримає в руці полум'яниуче серце і наче кличе її за собою. Голова Беатріче закинена назад, вуста напіввідкриті, руки безсило впали на коліна, крізь закриті повіки вона прозирає новий світ. Сам Россетті писав: «Я хотів зобразити не смерть, але передати ту подібність трансу, в якому Беатріче, що сидить на балконі над містом, раптово захоплена від землі на небеса...». Сам сюжет цього твору, напівреальний-напівфантастичний, сприяє тому гострому поєднанню натурального і умовного, яке стане незабаром однією з найхарактерніших ознак стилю модерн. В модерні немає такої поляризації орнаментального і образотворчого. Вони наближаються один до одного, перемішуються. Зображення фігур і предметів включаються в орнаментальну стихію, стають частиною орнаменту, що розуміють, проте, не прямолінійно, а опосередковано. Затвердження стилю модерну відбувається в той період, коли на піку розвитку перебувають реалізм та імпресіонізм. Модерн користується плодами зрілого натурального бачення і одночасно протиставляє себе йому.

У Франції підготовка модерну захоплює невеликий часовий відрізок і пов'язана в основному з творчістю таких живописців, як Пюві де Шаванн і Гюстав Моро. Найяскравішими майстрами зрілого Ар Нуво були Поль Гоген і Тулуз-Лотрек.



Рис. 12.1 – Макмардо, обкладинка до книги «Міські церкви Рена», 1880 р. (копія С.Курилової); Ван Гог, Кафе вночі (копія Змієвського М.).

Стиль модерн виник не несподівано – він був підготовлений багатьма причинами і історико-художніми закономірностями. Ми виділяємо три етапи: 80-ті роки, 90-ті роки і початок XX ст. Це три етапи розвитку модерну – ранній, зрілий і пізній. Основними представниками раннього модерну були Макмардо, Імейдж, Хорн, Шайльдс, Хітон. Перші двоє залишили помітний слід в історії мистецтва модерну. І особливо в галузі прикладного мистецтва і графіки. Макмардо багато разів звертався до мотиву соняшника, який він порізно варіював і стилізував, використовуючи його і в знаменитій обкладинці 1880 року до книги «Міські церкви Рена» (рис.12.1). На взаємовідношенні форми і антиформи побудована композиція обкладинки. Квіти соняшника, стебла, чорні смуги, уподібнені язикам полум'я, стрічки із словами назви, витягнуті ноги і шиї павичів сплітаються в загальну ритмічну композицію.

Чорним смугам ніби відповідають білі отвори. Рух тут стає більш напруженим, наче вихор, немов готовий виплеснути ці форми за межі аркуша. Але композиція строго обмежується з боків, подвійні чорні і білі рамки стримують натиск. Тут перед нами метафора експресіонізму, ніби ув'язненого поки що в рамки стилю модерну.

Укінці 80-х років виникають картини, в яких виразно простежуються риси Ар Нуво. До числа подібних творів належить, наприклад, картина Ван Гога «Зоряна ніч» 1889 року, в якій мотив руху небесних світил орнаменталізується, вихряться, ритм ліній, паралельних одна одній, стає всеосяжним. Живописна динаміка Ван Гога передвіщає завоювання експресіонізму. Цікаво, що багато художників в ті роки теоретично досліджують можливості лінії. По-своєму формулював роль лінії і Гоген. Він писав: «Пряма лінія веде до нескінченності, крива – обмежує творіння»; в лінії він бачив можливість передачі стану, характеру людини, волі творця.

Гогеновський потяг до Ар Нуво виявся не тільки в апології лінійних засад, але і в новому принципі операцій з кольором. Показовий в цьому плані той «урок», який Гоген в 1888 році в Понт-Авені виклав Полю Сер'юзе. «Вранці, – пише Ревалд, – вони відправилися в «Ліс любові», і Сер'юзе під керівництвом Гогена написав на невеликій дерев'яній дощечці

осінній пейзаж. «Якими ви бачите ці дерева? – запитав його Гоген. – Вони жовті? Ось і кладіть жовтий. А ця тінь швидше голуба. Пишіть її чистим ультрамарином. І ось це листя червоне. Пускайте в хід вермільон». В ході цього «уроку» Сер'юзе познайомився і з іншими принципами Гогена – з його тяжінням до синтезу, до поєднання розуму і відчуття, розуму і реальності.

Сам Гоген в 1888 році написав картину, з якою багато дослідників починають відлік нового стилю, – «Видіння після проповіді». Він з'єднав в цій картині реальне з фантастичним. Для цього поєднання був і вибраний відповідний сюжет: жінкам, щякі тільки-но що прослуховували проповідь і опустилися на коліна для молитви, з'явилося видіння – єдиноборство Іакова з ангелом. Це видіння постає перед ними як реальність; воно зливається своїм простором з реальним простором, що оточує фігури жінок. Вірніше, і той, і інший простір умовний, що і дозволяє Гогену злити їх воедино. Червона земля, на якій відбувається єдиноборство, заповнює всю поверхню полотна, за винятком жіночих фігур, одягнених в чорні плаття і білі чіпці, і дерева, що перетинає площину картини по діагоналі. Це контраст трьох кольорів, звучних, інтенсивних, тимпаче, що розташовані вони на поверхні — незалежно від віддалення предметів від глядача. Відстань позначається лише масштабами фігур, а не ослабленням кольорового звучання. Гоген спрощує малюнок, широко узагальнює форму, синтезує її. Спільна живописно-композиційна мова, об'єднуюча обидві частини композиції, забезпечує їй єдність, незважаючи на те, що в кожній з частин представлений різний стан: в одній – самозаглиблення в молитву, в іншій, навпаки, – динаміка боротьби. Все, що було досягнуте Гогеном в другій половині 80-х років, стало потім надбанням інших майстрів і знаменувало становлення нового стилю.

У Росії передісторія модерну співпала з початковим етапом його історії. І це відбувалося якраз в 80-ті роки. Протягом цього десятиліття в живописі панував критичний реалізм, формувався ранній імпресіонізм Серова, Коровіна і Левітана. На цьому фоні стали виявлятися нові тенденції – виявлялося тяжіння до модерну, його поступове становлення.



Модерн в Росії формувався в руслі національних концепцій. Немає сумніву, що перед художниками попереднього періоду – сподвижниками – достатньо гостро постала проблема національної своєрідності мистецтва. Але для них єство цієї своєрідності полягало у вираженні значення сучасного життя нації. Для художників модерну важлива національна традиція. Такий крен убик національної проблематики в цілому характерний для стилю модерну низки європейських країн.

М. Врубель в 80-ті роки затвердив модерн як стиль і символізм як спосіб мислення. В ці роки сформувався стиль Врубеля, який складав органічну частину російського варіанта стилю модерну. Врубель не захоплювався плером (плерних речей у Врубеля майже немає), йому був незрозумілий реалізм сподвижників, які, на думку молодих живописців, нехтували формальними завданнями (рис. 12.2).

Рис. 12.2 – М. Врубель, Тамара та демон (копія А. Дубенцової).

Врубель послідовніше долає академізм, переосмислює натуру, відкидає той альянс з натуралізмом, який був так характерний для пізнього європейського академізму. Нездійснені ескізи розписів Володимирського собору в Києві, що залишилися в акварельних листах, присвячені двом сюжетам – «Надгробному плачу» і «Воскресінню» (1887), найнаочніше свідчать про вищесказане. В одному з варіантів «Надгробного плачу», виконаному в техніці чорної акварелі Врубель перетворює реальний простір в абстрактну умовність, користуючись прийомом недоговореності та натяком, розрахованим на впізнанність. Орнаментальність стає відмінною рисою графіки та живопису Врубеля. «Дівчинка на фоні персидського килима» (1886) включає орнамент, як предмет зображення і одночасно висуває орнаментальний принцип як принцип композиції картини в цілому.

Здавалося б, серед героїв Врубеля панують «несхожі» персонажі: і володіючий надлюдськими можливостями демон – злий дух, якого так любили представники модерну і символізму, і такий же злий і підступний Мефістофель, і трафаретні багатирі – воїни, вершники, косарі, орачі, і фантастичні птахи-жінки, і міфічний Пан. Тим часом за зовнішністю злого духа криється страждальник, птах-жінка виражає своїм поглядом безмежний смуток, а Пан – мудрість. За всіма образами стоять одвічно людські категорії – добра, зла, страждання, життя, смерті, любові. Для Врубеля ці категорії – не предмет гри, а привід для глибоких, часом болісних роздумів, які не вимагають і навіть не терплять однозначних відповідей. Навпаки, образи Врубеля багатозначні, всеосяжні. Це справжні образи-символи, здатні викликати найрізноманітніші асоціації, багатоаспектні відгуки в душі глядача.

Найпліднішою була розробка Ар Нуво у французькому живописі та графіці; ця тенденція простежувалася в 80-ті роки, а в 90-ті одержала своє найяскравіше вираження. Бо в цей десятилітній період переживає розквіт творчість Гогена, Тулуз-Лотрека, Боннара.



Тулуз-Лотрек подовжував фігури, доводив до високого ступеня гротескову виразність контура, перетворював ество масляної фарби, уподібнюючи її пастелі або темпері, використовував виразність непокритого полотна. Він усюди ніби оголяв, але робив це з естетичним смаком. Такий підхід до реальності нагадує позицію майстра архітектурного модерну, який оголяє конструкцію, але декорує її, боячись, що вона сама не витримає естетичного випробування (рис. 12.3).

Рис. 12.3 – Тулуз-Лотрек, Мулен Руж, 1892 р. (копія А. Сергеевої).

Велику роль в художньому житті Австрії виконував Віденський сецесіон, заснований в 1897 році під головуванням Густава Клімта. В своїх розписах Великого залу Віденського університету, що відносяться до рубежу сторіч (1899 – 1903), він вперше формулює свій власний стиль, побудований на співвідношенні натурного і украй умовного, на орнаментально-декоративній основі, часом майже абстрактній.

До кожного виду мистецтв можна, хоча б умовно, застосувати поняття іконографії. В живописі та графіці ми можемо говорити про певні спільні риси сюжетів і мотивів. Ці спільності склалися, перш за все, завдяки ідеям символізму.

Ідея зростання, прояву життєвих сил, пориву, безпосереднього, неусвідомленого відчуття, пряме вираження стану душі, пробудження, становлення, розвиток, молодість, весна – все це теми, сюжети і мотиви, що одержали в живописі і графіці модерну досить широке застосування. Наприклад, в німецькому живописі ми знаходимо безліч «Вихорів», «Танців», «Вакханалій».

Багато художників і скульпторів часто зверталися до зображення професійного танцю. Танцівниці були улюбленими моделями Тулуз-Лотрека, Шере, які, як і інші французькі плакатисти, досить часто відтворювали на своїх плакатах танцюючі фігури. Модерн любить виявляти людську пристрасть, її буйство. Художники часто шукали можливість передати любовну пристрасть. Популярним став мотив поцілунку, який буквально переходив від одного майстра до іншого. Знаменитий «Поцілунок» Беренса. Він звів мотив до знаку. Це ніби знак любові. Клімт в картині з такою ж назвою (1911) прагнув зрівноважити порив і абстрагований декоративізм. Художники модерну часто зображають юних героїв. Їх цікавить пробудження відчуття, становлення життєвих сил. Тема ця зазвичай береться не в духовному аспекті, а, швидше, у фізіологічному.

Велика кількість перерахованих мотивів не означає, проте, що іконографія модерну забарвлена лише в оптимістичні тони відродження, пориву, пробудження. В самому цьому пориві й екстазі крилася збитковість, надрив, часом перенапруження. Та стихійність, про яку йшла мова вище, оберталася іншою стороною: стихія починала панувати над людиною, яка ставала в її руках іграшкою. Радість пориву змішувалася з тривожним очікуванням. Удосталь було мотивів вмирання, безвихідності, втоми, відчаю. В стилі модерну народжується іконографічна спільність, яка об'єднує багато національних шкіл.

Більшість істориків мистецтва, які вивчали стиль модерну, дотримується думки про значну роль орнаменту в складанні та розвитку стилю. Мадсен називає орнамент «символічною структурою», надаючи цьому виду образного мислення суто змістовне значення. Роберт Шмутцлер стверджує, що орнамент не просто мав декоративне значення, а володів глибоким символічним значенням, постійно розвивався, еволюціонував від складних до простіших геометричних форм. Йдеться про прагнення майстрів орнаменту наситити свої образи символічним значенням. В орнамент символ прийшов зі всієї художньої культури рубежу сторіч. Картини Г. Клімта «Поцілунок», «Соломія» або будь-який портрет 90-х років, де одяг і фон перетворені на декоративні площини. З російських художників особливо орнаментальний Врубель.

Таким чином, стилізація в живописі та графіці модерну є способом з'єднання реального і умовного. Художник модерну вдається до прийомів власного стилю, посилюючи їх, ніби накладаючи їх на реальність, досягаючи перетворення цієї дійсності. Тут набувають чинності і ритмізація форм, лінії, властива модерну, і зведення об'єму до силуету, і виявлення лінійної основи площинного зображення, і принцип орнаменталізації, який, зокрема, особливо важливий і найчастіше є свідченням стилізації.

Контрольні запитання:

1. Зародження та розвиток стилю модерн в мистецтві.
2. Розкрийте сутність іконографії модерну.
3. Поясніть проблему орнаменту в мистецтві сер. XIX – поч. XX ст.

ЛЕКЦІЯ 13

СКУЛЬПТУРА. ТВОРЧІСТЬ ОГЮСТА РОДЕНА

Огюст Роден, французький скульптор другої половини XIX ст. (1840 – 1917) зробив величезний вплив на розвиток сучасної скульптури. Вже в ранній творчості скульптор засвоїв основну істину творчості не «дивися на предмет тільки як на поверхню, а прагни надати йому глибину». Перший зрілий і справді значущий твір автора «Людина із зламаним носом». Портрет зроблений з глибоким, пильним інтересом до людини, її внутрішнього світу. На знівченому роками обличчі старого Роден підкреслює звивисті борозни зморшок, що збігають до продавленого перенісся. В тьмяному погляді – і відчуженість від життя, і стара мудрість. «Для художника все прекрасно, оскільки в кожній істоті його проникливий погляд відкриває характер, тобто внутрішню правду, яка видніється під зовнішньою формою. І ця правда – сама краса», - писав автор. «Людина із зламаним носом» була своєрідною переоцінкою всіх цінностей. Портрет старого затверджував нову красу в скульптурі – красу характеру.

Під враженням трагічних наслідків франко-прусської війни Роден створює в 1878 році проект пам'ятника полеглим воїнам «Заклик до зброї» і «Поранений воїн». Багато скульптур Родена мають декілька назв, невизначеність і деяка розпливчастість задуму характерні для його творів). Роден створив образ приголомшеного хлопця-воїна, який бореться з силами, що його сковують, болісно долає охоплююче його заціпеніння. Підіймаючись, він витягується в передчутті пробудження нових сил.

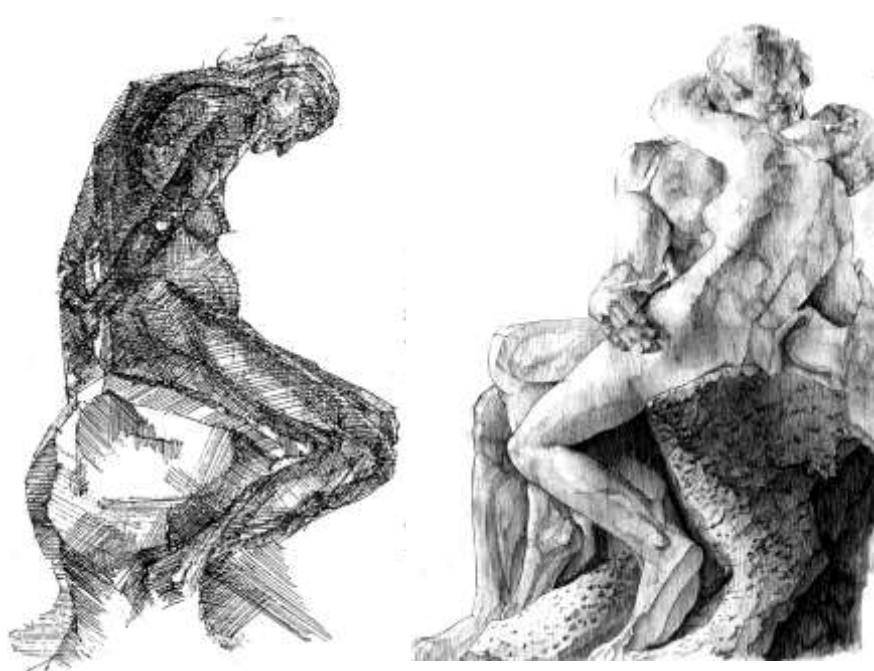


Рис. 13.1 – О. Роден, Та, що була прекрасною Оміер (рис. В. Євченко); О. Роден, Поцілунок (А. Прокопенко).

Пластичне вираження людських переживань стає основною задачею роденовської творчості. До нього ніхто не передавав так тонко несподівані пориви і ледве помітні рухи душі. Нові задуми прагнули нової форми вираження, породили схвильовану і гнучку мову, мову незавершених жестів і перетікаючих форм. В скульптурі Родена тіло перетворилося на засіб вираження душевних рухів. «Мистецтво починається лише там, де є внутрішня правда». Щоб вдихнути життя в статую, Роден радить виділяти внутрішню структуру людського тіла, зсередини нарощувати мускулатуру, позначаючи кісткові виступи, розташуванням форм і їх напрямом підкреслювати рух, не боятися перебільшень і при цьому керуватися не лише правилами, а безпосереднім відчуттям.

Проблема руху в скульптурі особливо хвилювала Родена. «Я завжди намагався передати внутрішнє відчуття рухом м'язів», - говорив він. «Рух – душа всього». Вириваючись

за межі пануючих канонів, скульптура Родена втратила гармонійну врівноваженість, але знайшла небачену доти свободу. Вона активно опановує простором і включає його в своє напружене життя. Роден став невичерпним винахідником несподіваних жестів, всі його статуї сповнені внутрішньої динаміки.

У 1877 р. Роден створює могутню фігуру рішуче крокуючої людини і називає її людина, що «Йде». Вся поверхня статуї жвава грою світла й тіні. Роден був творцем своєрідної живописної манери ліплення, в якому особливе значення надавалося обробці поверхні, яку він насичував світлотінню. «Моделювати тіні – це означає виражати рух думки», - писав Роден.



Рис. 13.2 – О. Роден. Відчай (рис. Є. Шости); О. Роден. Портрет Далу, Портрет О. Мірбо (рис. В. Марченко).

У 1880 р. Родену було запропоновано прикрасити скульптурою вхід в Музей декоративних мистецтв. Вхід в Музей декоративних мистецтв він вирішив перетворити на «Брами пекла» (тема, нав'язана «Божественною комедією» Данте). Двері, їх обрамлення – все це мало би бути покрито барельєфним зображенням пекельного вихору. Пекельний вихор Родена символізує сучасне йому життя з його стрімкою течією, людськими пристрастями, стражданнями і надіями. Роден зображає пекло, яке знаходиться в душі людини XIX ст. «Наші вічні муки в нас самих, ми несемо в собі полум'я, яке нас спалює». Перед нами проноситься ціла низка людських дол. Тут розкаювання совісті, благання, відчай, надії, обійми закоханих і муки неподіленої любові. Серед бурхливих хвиль пекельного вихору підноситься могутня фігура «Мислителя». «Мислитель» - це німий свідок всіх жахів, він замкнутий в собі, його могутні сили скуті. Це образ всепоглинаючих і обтяжливих в своїй безвихідності роздумів.

З «Брам пекла» вийшли окремі скульптурні композиції такі як: «Єва», «Поцілунок», «Вічний ідол», «Весна», «Ромео і Джульєтта», «Останнє благання», «Відчай» та ін. Важливе місце в творчості Родена займає тема любові. Холодним театральним позам академістів він протиставляє схвильовану мову почуттів: благання, тріпотливі дотики і сповнені пристрасті обійми. Проте світлі, життєстверджуючі образи в творчості Родена раз у раз затуляють образи трагічного страждання («Відчай», «Скорбота», «Останнє благання» і т.д.).

У 1884 р. Роден створює пам'ятник героям міста Кале, які добровільно згодилися принести себе в жертву заради порятунку міста. Пам'ятник, за задумом Родена, повинен був стояти на площі прямо на землі. Всі шестеро героїв занурені в свої думки. Страждання роблять подвиг цих людей ще величнішим. Кожний смертник по-своєму переживає горе, і це додає видовищу особливу життєвість. Попереду йдуть двоє: один сповнений німого питання, яке застигло в його безнадійному жесті, інший шукає співчуття і здивовано розводить руками. Найстаріший – Есташ де Сен-П'єр, занурений в глибокі роздуми; покійно опустивши голову, він спокійно приймає смерть. Поряд – хлопець, вся сутність якого

протестує проти передчасної загибелі, він малодушно відвертається, закриваючи очі руками. В кінці процесії, високо піднявши голову, стоїть Жан д'Ер з ключами від міста в руках. За ним – останній з шести громадян Калі; пригнічений, не в силах володіти собою, він стискає голову руками і прямує назад, прагнучи сховатися від нестерпної для нього дійсності. Роден так побудував свою композицію, що, переводячи погляд від фігури до фігури, ми стаємо свідками переживань кожного і, як ці приречені, випробовуємо одночасно цілу гамму відчуттів – відчаю і рішучості, ненависті і страху, жалю і подиву. Пластичне трактування форм підкреслює вираження страждання в образах і в контурах фігур.



Рис. 13.3 – О. Роден, пам'ятник героям міста Калі; О. Роден, Мислитель (рис. Ф.Барановського, А. Дубенцової, В. Майстренко).

Незмінна прихильність до натури зробила Родена прекрасним портретистом, який виявляє не тільки характерні риси обличчя, але і проникає в потаємні куточки людської психології. Він зробив портрети Гюго, Бальзака, Бернарда Шоу, Бодлера, Далу та ін.

У пошуках нових шляхів у мистецтві Родену вдалося відкрити ще не використані можливості пластичної виразності. Він зумів вдихнути життя в скульптуру, застиглу в строгих рамках холодного академізму. Пластика Родена придбала небувалу емоційність, вона стала голосом живих і складних людських почуттів.

Контрольні запитання:

1. В чому особливість творів О. Родена.
2. Розкрийте сутність мистецтва О. Родена
3. Охарактеризуйте творчий шлях скульптора.

ЛЕКЦІЯ 14

ПРОБЛЕМИ РАЦІОНАЛЬНОГО ТА ДУХОВНОГО В МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ. ЗАРОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК АБСТРАКТНОГО МИСТЕЦТВА НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (КУБІЗМ, ФУТУРИЗМ, АБСТРАКЦІОНІЗМ, СЮРРЕАЛІЗМ, СУПРЕМАТИЗМ ТА ІН.)

14.1. Народження абстрактного мистецтва

Промислова революція зруйнувала старий порядок. На початку нового століття всі колишні істини в галузі людських знань, практичної діяльності, культури зазнали кардинального перегляду. У сфері культури авангардистські рухи ХІХ ст. змінили канони і норми, що склалися століттями, зруйнували колишні традиційні уявлення. Художники рішуче спалюють мости з минулим у пошуках абсолютно нових рішень, які наочно відобразили б дух сучасності. В історії мистецтва дев'ять років з 1905 по 1914 рр. виявилися украй плідними: абсолютно неможливо визначити одним поняттям всю різноманітність напрямів і стилів цього періоду. Усвідомлюючи, що вони вступають в нове століття, художники понад усе прагнуть бути сучасними і оригінальними. Зміна стає рушійною силою, оновлення – основоположною метою.

У пошуках нових шляхів художники ставили під сумнів традиційні уявлення про красу, форму і простір, про сюжет і колорит, вони все глибше занурювалися в природу відчуття, інтелекту або чистого розуму.

Основна лінія розвитку французького живопису аж до 1945 р. визначається творчою діяльністю Анрі Матісса, Фернана Леже, іспанця за походженням Пабло Пікассо, Дерена, Браком та ін. Творчість цих художників одержала найменування «авангардизм».

Об'єктивним результатом діяльності авангардистських течій був поступовий відхід від принципів реалізму і гуманізму в мистецтві.

Фовізм

Першою художньою течією, що почала в ХХ ст. послідовно відходити від принципів і традицій реалізму, був так званий фовізм (від французького слова *fauves*, що позначає хижаків; він неточно був переведений у нас терміном «дики»). До групи фовістої входили Матісс, Дерен, Ван-Донген, Брак, Марці, Рюо, Вламінк та ін.

Особливий інтерес в мистецтві фовістів викликає творчість Анрі Матісса (1869 – 1954). Цінною стороною творчості Матісса було те, що його мистецтво впродовж всієї першої половини століття своєю мажорно-радісною гармонією декоративних кольорних акордів, ясною і спокійно-життєрадісною тенденцією протистояло збитковості та песимізму.

Найхарактернішими роботами Матісса є два великих панно, написаних в 1909 – 1910 рр. для парадних сходів щукінського особняка в Москві: «Танець» і «Музика». Ці великі панно побудовані на акорді трьох основних кольорів: густо-синього неба, м'яко звучно-зеленої землі і червонувато-цегляного кольору голих людських тіл.

При всій умовності й абстрагованості розуміння кольору Матісс не пориває остаточно з реальними відносинами кольірного світу, він їх лише гранично декоративно узагальнює. В своєму живописі художник не ставить перед собою завдання вразити глядача, викликати в нього співчуття. На відміну від Гогена, Матісс ніколи не намалює червоного моря, на відміну від символістів він не прагнудиме нав'язувати кольору в картині якесь символічно-алегоричне значення, що досягається лише розсудливим зусиллям фантазії. Його картини – не ребуси, вони – предмет спокійно-ясного і задоволено-витонченого живописного споглядання.

Разом з тим його «Танець» передає і відчуття самої стихії танцю, його ритм хороводу, його пружну енергію. «Музика» в своїй живописній побудові аналогічна «Танцю», проте вона передає відчуття музики, вірніше кажучи, музично-хорового акорду в ще менш емоційно-безпосередній формі, ніж «Танець».

У цілому в мистецтві Матісса декоративна лаконічність поєднується з розрахованими на смак витонченого знавця і любителя живопису якнайтоншою диференціацією колірних нюансів і відтінків. І дійсно, при всій умовності і узагальненості колір у Матісса зовсім не примітивний. Навпаки, художник дуже тонко відчуває багатство колірних співвідношень. При найближчому розгляді навіть таких гранично декоративно спрощених композицій, як «Танець» поверхні кольору виявляються немонотонними: у великих поверхнях синього неба і зеленої землі уважний глядач відчуває нескінченну кількість градацій, відтінків основного кольору, колір ніби живе і дихає.

У творчості Матісса разом з декоративною виразністю кольору величезне місце займала ритмічна лінійна сторона композиції, і тому не випадкове захоплення майстра графікою. Його серія малюнків голих фігур вражає точністю узагальненої передачі руху і характеру натури, своєю гострою динамічністю. Такі його «Лежача жіноча фігура» (1936) і малюнок «Плоди і квіти» (1947).

Особливе місце серед зберігаючих образотворчі основи мистецтва напрямів французького живопису займає творчість італійця за походженням Амедео Модільяні (1884–1920).

Модільяні – майстер узагальнених силуетів. Його, здавалося б, можна ототожнювати з Матіссом і Марці. Проте, на відміну від Матісса, Модільяні не прагне відмовитися від емоційної виразності людського образу, та і живописна манера його, гнучкіше диференційована і нюансована, відрізняється швидше камерною інтимністю, ніж монументальною декоративністю.

Тематичний діапазон творчості Модільяні дуже вузький – це в основному гола натура або жіночі портрети. При всьому тонкому нюансуванні емоційного ладу його картини швидше є втіленням внутрішнього душевного стану цього самотнього мрійника, ніж галереєю багатоманітних людських характерів.

Кубізм

Наступним етапом (після фовізму) відходу від реалізму виявився кубізм, (виник практично одночасно з фовізмом). Кубізм, як напрям, зародився в 1907 р. в Парижі. Художники-кубісти і теоретики цього напрямку спиралися на відому думку Сезанна – «передавати натуру через циліндр, сферу, конус». Проте сам Сезанн мав на увазі лише «впізнання», а не оголення геометричного скелета оточуючого світу.

Зародження кубізму пов'язують з ім'ям Пабло Пікассо, а точніше з тією, що з'явилася в 1907 році його роботою «Авіньонські діви», яка була визнана першою кубічною картиною. Розбиття зображення людського тіла на складові частини на площі полотна в своїй грубій наочності виражало принципово новий підхід до живописного зображення. Але кубізм не є винаходом окремої особи. Це швидше вираження пошуку багатьох художників.

Рішуче змінивши традиційне співвідношення між тривимірною реальністю і її зображенням на площині картини, кубісти відмовилися від ілюзії простору як необхідного елемента живописного образу. Поступово зображення в роботах кубістів перестає бути уявленням, виразом, символом природи або людини, а стає самоцінною річчю.

Кубісти не прагнули відтворити зовнішній вигляд речей з однієї-єдиної позиції; вони намагалися усвідомити їх внутрішню будову, розширити межі оптичного бачення. Кубісти розглядають предмети ніби відносно, тобто з декількох точок зору, з яких жодна не має переважного значення. Розкладаючи таким чином предмети, кубіст бачить їх одночасно зі всіх сторін – зверху і знизу, зсередини і зовні. До трьох вимірів простору кубізм додав четверте – час.

До 1910 року кубізм міцно затвердився в стильовий напрям. До Пікассо приєднався ряд художників, одним з яких був Жорж Брак (1882-1963). Вони разом поклали початок наступній стадії кубізму, відомої під назвою «синтетичний» або «колажний» кубізм, від французького слова «collage» – техніка склеювання. Пікассо і Брак створювали натюрморти, майже повністю складені з приклеєних шматочків різних матеріалів, з

подальшим доданням композиції завершеності всього декількома лініями. Вони створюють композиції з мотузків, шматків дерева і заліза, словом зі всього, що пробуджувало їх фантазію. Цей новий стиль змінив сам процес творчості. Замість того щоб ліпити або висікати, як це було прийнято у скульпторів, кубісти працюють з інструментами коваля і бляхаря. Концепція, зміст, значення переважають над індивідуальною майстерністю ремісника. Радикальність позицій Браку і Пікассо мала великий резонанс. Їх експерименти продовжили багато художників-кубістів.

У цілому в кубізмі в рамках загальної антиреалістичної спрямованості його методу перепліталися дві тенденції. Перша тенденція була частіше пов'язана з прагненням виразити у відверто-умовній формі світ емоції і переживань, викликаних в художнику життям (Пікассо, частково Делоне). Друга ж тенденція визначалася прагненням до більш декоративного і холодно-раціонального рішення художньої задачі. Ця тенденція знайшла своє послідовне відображення і в так званому пуризмі, що зародився як напрям в 1918 р. (Ле Корбюзьє).

«Естетика» пуризму закликала до «очищення» дійсності, зведення задачі мистецтва до досягнення певного декоративного ефекту при «максимальній економії енергії сприймаючого», що нібито припускає звернення до простих форм предметів, переданих гранично скупим і схематичним способом (творчість Озанфана, Фернана Леже та ін.). Картини відрізняє абсолютна площинна і силуетність. Спокійний і плавний ритм силуетів доповнюється простими і лаконічними акордами кольору.

Футуризм

Кубізм спочатку був задуманий Пікассо і Браком як формальний метод створення витончено урівноважених творів у традиційних жанрах натюрморту, портрета і ню. Інші художники побачили в новому стилі схожість з геометричною точністю техніки, що дозволяє легко пристосувати його для віддзеркалення динамізму сучасного життя, оспівати красу машини.

Культ машини досягає своєї кульмінації в творах групи італійських художників, що об'єдналися під прапором футуризму. Художники, що долучилися до цієї групи, кидали виклик зразкам і ідеалам минулого. В першому «Маніфесті футуризму» (1909) Філіппо Томмазо Марінетті заявляє, що автомобіль, що мчить, справляє на нього набагато більше враження, ніж будь-яка класична скульптура, на зразок Нікі Самофракійської. Він проголошує настання промислової ери, епохи швидкостей, схвалює любов до небезпеки, нестримну енергію фабрики, будівництва, локомотива і аероплана. Перейнявши прийоми, відпрацьовані кубістами, художники-футуристи оспівували в своїх картинах і скульптурах динаміку і гуркіт сучасного індустріального міста.

У основі футуристичного живопису, скульптури і архітектури лежить відображення руху в двох формах: «проникнення всередину» і «одночасності».

Футуризм буквально вимер під час Першої світової війни. Його лідери загинули від тих же знарядь винищування і руйнування, які вони прославляли напередодні війни в своїх радикальних маніфестах. Але їх спадщина була незабаром підхоплена у Франції, Америці і, перш за все, в Росії.

Сюрреалізм

Останнім принципово новим явищем в історії формалістичного мистецтва стали абстракціонізм і сюрреалізм.

Сюрреалізм є природною еволюцією деяких тенденцій, закладених в мистецтві дадаїстів. Сюрреалізму властиве довільне поєднання переданих з фотографічною точністю окремих елементів натури з абстрактними необразотворчими формами. Представники сюрреалізму прагнуть впливати на психіку глядача химерністю своїх асоціацій, які наче відтворюють той світ жахливого переплетення образів, який характерний для нічних жахів

або для марення наяву психічнохворих – наприклад, картина Сальвадора Далі (1904 р.) «Палаючий жираф».

У «Палаючому жирафі» на фоні фантастичного зеленувато-фіолетового неба виступають величезні людиноподібні фігури, що нагадують напівстатуї, що розвалюються, напівскелети, укріплені іржавими залізними скобами (зазначимо, що предмети, які розпадаються, – звичний мотив деяких хворобливих сновидінь). На задньому плані зображений маленький темний силует охопленого червоно-димним полум'ям жирафа. Безглуздо шукати певного сюжетного або логічного значення цієї композиції. Задача художника якраз і зводилася до створення алогічного образу, що відводить глядача в світ похмурих асоціацій. Ворожість розуму, втечу від життя, похмуре юродство – ось творче кредо таких художників, як Сальвадор Далі.

Сюрреалісти виходять із заперечення мистецтва як засобу віддзеркалення і пізнання світу, як взагалі однієї з форм діяльності людського розуму. Задача «творчого акту» зводиться до виявлення «світу підсвідомого», до передачі «негативних відчуттів», довільних асоціацій. Сюрреалісти розглядають мистецтво як засіб суб'єктивного самовираження, як засіб переходу від «звичної» розсудливої реальності до якоїсь «надреальності», що утілює, мов, справжню, вільну від пут моралі, розуму і т.д. природу людини.



Рис. 14.1 – С. Далі, обкладинка з автобіографії Біллі Роуз; С. Далі (копія А. Сергеевої).

Абстракціонізм

Розробляючи принципи кубізму, Пікассо і Брак не дійшли до повної абстракції, зберігши, хоча і слабкий, зв'язок між живописним зображенням і реальними об'єктами. Новації Брака і Пікассо довели до логічного завершення інші художники. Якщо Леже і Делоне підійшли до самого порога абстрактного мистецтва, то в творах Василя Кандинського і Казимира Малевича мова живопису стає послідовно безпредметною, потворною і безформною. Кандинській в своїй роботі «Про духовне в мистецтві» (1910) дає теоретичне обґрунтування результатів своїх експериментів, стверджуючи, що головна мета мистецтва полягає у вираженні внутрішнього світу художника. До цієї позиції приєднуються німецькі живописці Франц Марк, Август Макке і Пауль Клее, що заснували в Мюнхені разом з Кандинським групу *Blau Reiter* («Синій вершник»). Переконані в тому, що сучасне суспільство, яке потонуло в жадібності і матеріалізмі, приречене, вони шукали порятунку в світі чистої уяви.

Одним з крайніх радикалів серед абстракціоністів був Пітер Мондріан (1872 – 1944). Під впливом кубізму він виробив абсолютно безпредметний стиль, який назвав «неопластицизмом». Згідно з концепцією неопластицизму, тривимірний об'єм має бути зведений до нового елемента пластики – до площини. Мондріан відмовляється від створення

ілюзії існування будь-якого об'єкта на полотні, тим самим виключається сама можливість зображення світу. Основними елементами в його творчості стають чистий колір і площини, їх рівновага і внутрішні співвідношення. Він переконаний, все в живописі засноване на розподілі і зіставленні площин чистих кольорів: голубого, червоного, жовтого, до яких додаються чорний і різні відтінки білого.

Особливо творчість Мондріана вплинула на архітекторів, дизайнерів, які найгостріше сприймають роботи Мондріана.



Рис. 14.2 – К. Малевич, «Супрематизм» (копія О. Віскової); К. Малевич, Дівчата в полі (копія В.Марченко).

Голландська група «Де Стейл»

Під час Першої світової війни центр художньої творчості перемістився з Франції і Німеччини в країни, що зберегли нейтралітет. В Лейдені, в Голандії Тео ван Дусбург заснував журнал «Де Стейл» (Стиль), який мав би стати форумом для радикально налаштованих художників, графіків, архітекторів. Навкруги журналу сформувалася група живописців – Піт Мондріан, Барт ван дер Лек, Роберт ван Хофф, Герріт Рітвельд та ін.

Журнал, згідно з теоріями ван Дусбурга і Мондріана, сприяв розвитку нового строго абстрактного стилю, заснованого на винятковому використуванні прямих ліній в комбінації з білим, чорним та іншими первинними кольорами.

Група «Де Стейл» відмовилася від зображення природи і ставилася до живопису як до автономної системи форм, площин і кольору. Вона винищувала з живопису все емоційне, індивідуальне і прагнула призвести до домінування в мистецтві загальних законів і конструкцій.

Для художників «Де Стейл» чиста абстракція і строгий геометричний порядок були формально естетичним вираженням сучасного індустріального і техногенного суспільства. Мистецтву вони відводили провідну роль в суспільстві і вважали, що форма в ідеалі повинна бути перенесена на всі аспекти життя, щоб створити незалежні від природи порядок і гармонію.

Контрольні запитання:

1. Поясніть проблеми раціонального та духовного в мистецтві XX ст.
2. Охарактеризуйте авангардистські напрями мистецтва XX ст.

ЛЕКЦІЯ 15

АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ АМЕРИКИ СЕР. XIX – ПОЧ. XX СТ. ЧИКАГСЬКА АРХІТЕКТУРНА ШКОЛА (ДЖЕННІ, РІЧАРДСОН, САЛЛІВЕН, АДЛЕР, РАЙТ)

15.1. Ранній американський функціоналізм

У середині XIX ст. – в Сполучених Штатах Америки після закінчення Громадянської війни 1861 – 1865 рр. і перемоги мешканців півночі починається стрімкий розвиток капіталізму. Збільшується населення країни. Розвиток промисловості відбувався такими темпами, які ще не знала жодна країна.

Будівництво в США було нерозривно пов'язане із загальним економічним розвитком країни. Швидкий розвиток промисловості та торгівлі вимагав прокладення доріг. Збільшення протяжності залізниць в країні протягом останнього 30-річчя XIX ст. спричинило за собою будівництво величезного числа інженерних споруд (мостів, віадуків, естакад, вокзалів, складів і т. д.). Одночасно споруджувалися у великій кількості промислові будівлі, гідроелектростанції, залізничні мости, шосейні дороги, тунелі, елеватори, торгові, громадські та житлові будівлі.

Як і в європейських країнах, в архітектурі США в той час відбувалося ослаблення традицій архітектури класицизму. Архітектори широко використовували різні стилі минулого, часто в еклектичному змішанні. Разом з тим, саме в США сформувався в даний період напрям архітектури – школа Чікаго, в якій професії інженера і архітектора вперше органічно взаємодоповнили одна одну.

До середини XIX ст. в Сполучених Штатах Америки розгорнулося інтенсивне будівництво житлових, торгових і громадських будівель. Найбільший прогрес в застосуванні нових конструкцій спостерігався в мостобудуванні. В середині XIX ст. на території США інтенсивно будувалися залізничні мости. Окрім мостів з пролітною будовою з ферм будувалися також арочні та підвісні мости, що незабаром стали традиційними. Найцікавішими з них були арочний міст через Міссісіпі поблизу Сент Луїса (інж. Джеймс Ідз), підвісні мости на Ніагарі (рис. 15.1) та Бруклінській через Іст-Рівер в Нью-Йорку (інж. Джон і Вашингтон Реблінг; довжина центрального прольоту 486,5 м, бічних прольотів 283,7 м, ширина проїжджої частини 26 м, висота пілонів над рівнем води 83 м, глибина фундаменту з боку Брукліна 24 м).

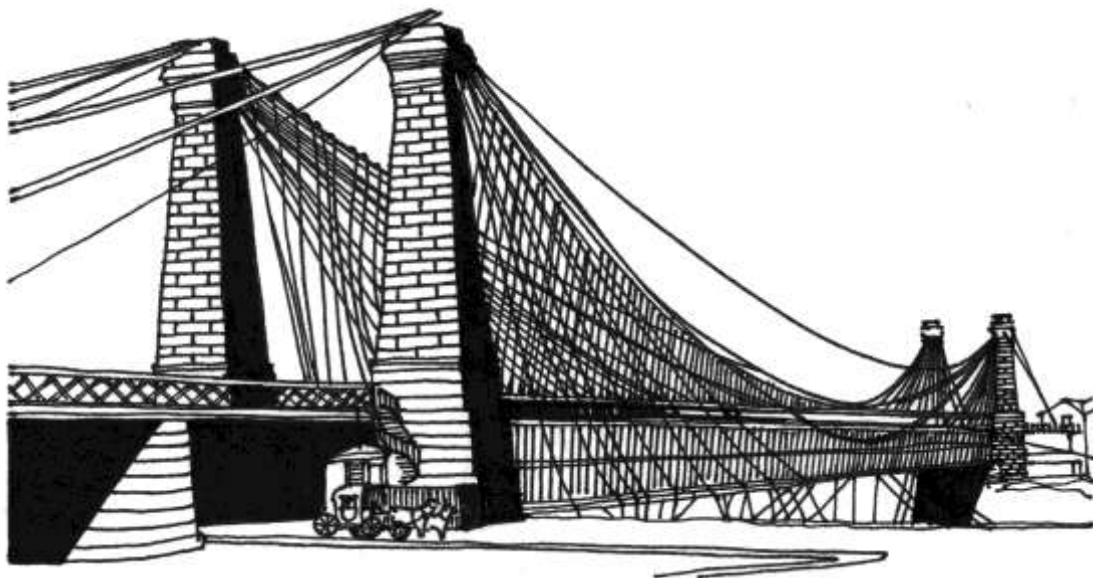


Рис. 15.1 – Джон Реблінг, міст на Ніагарі (рис. О. Віскової).

Передове в технічному сенсі мостобудування значно впливало на промислове і цивільне будівництво. В кінці XIX – на поч. XX ст. промислові будівлі зводили або з металевими колонами і балками, або з колонами, які підтримували ферми. Як правило, ферми спиралися на колони не шарнірно, а закріплювалися до них жорстко верхнім і нижнім поясом, утворюючи раму.

Металеві конструкції, хоча і поступово, використовували в будівництві громадських будівель. До 70-х років відноситься початок будівництва в США багатоповерхових конторських будівель, так званих хмарочосів, викликаний надзвичайно збільшеною в результаті розвитку промисловості і торгівлі вартістю земельних ділянок в ділових центрах міст. Важливою передумовою для виникнення такого роду будівель був винахід в 1853 р. Е. Отісом парового ліфта.

До 1890 р. остаточно затвердився тип багатоповерхової будівлі. Це були зібрані металеві каркаси з колон і з міжповерховими перекриттями, що не згорають, з керамічних порожнистих елементів. Стійки каркаса при великому кроці відкривали можливість створення вільного плану. Збільшення площі скління покращувало внутрішнє освітлення, була досягнута економія у вартості матеріалів. Все це, а головне швидкість монтажу металевих елементів багатоповерхових каркасів, мало величезне значення в ці роки бурхливого розквіту економіки США. В елементах каркасів залізо все частіше замінювали сталлю. Для колон замість чавуну брали залізо і сталь. В другій половині XIX ст. до будівництва США увійшов новий будівельний матеріал – залізобетон.

15.2. Містобудування США

Для містобудування США в даний період характерні, з одного боку, різке зростання його інтенсивності, як результат розвитку промисловості і залізничного транспорту, з іншого – так же різке зниження його якісного рівня. Ряди однакових будинків уздовж сумовитих, розташованих по прямокутній схемі вулиць, – такий звичний вигляд американських міст, що виникли в другій половині XIX ст., особливо в 70–80-х роках, на які припав будівельний бум.

Містобудівна діяльність, пов'язана з промисловістю, розвивалася за двома основними напрямками. Першим було розширення вже існуючих міст, на периферії яких будувалися крупні заводи. У зв'язку з ними виникали робочі селища. Інший напрям – будівництво нових житлових утворень подалі вже існуючих міст.

Планування американських міст, починаючи з перших десятиліть XIX ст., здійснювалася, за деякими винятками, по прямокутній схемі. Такий план Чикаго. В плані Нью-Йорка мережа вулиць складається з невеликого числа «авеню», що йдуть в напрямі північ-південь, і перетинають їх під прямим кутом в напрямі захід-схід численні «стріти». Лише стара частина Нью-Йорка – Гринвіч-вілледж і головна вулиця Бродвей – виняток. Бродвей перетинає Манхеттен по діагоналі і утворює в місцях перетинів з регулярною мережею вулиць ряд площ і скверів різноманітної конфігурації.

15.3. Архітектура США. Чикагська школа

Яскравим представником американської архітектури другої половини XIX – поч. XX ст. був Генрі Гобсон Річардсон (1838—1886). Річардсон у ряді будівель, наприклад, бібліотеки в Норт Істоні (1877 – 1879) і в Квінсі (1880 –1883, вокзалу Бостон – Олбані (1884) в Честнат-Хіллі виступив як романтик, що живописно включає споруди в природне оточення.

Разом з тим, і це, мабуть, першорядна роль в творах Річардсона відводилася функціональному змісту будівлі і вираженню цього змісту в зовнішніх її формах. Найзначнішим твором Річардсона, що вплинув на подальший розвиток американської архітектури, став оптовий склад-магазин Маршал Філдс в Чикаго (1885 – 1887) (рис. 15.2). Будівля є могутнім кам'яним блоком, що нагадує палаццо Пітті і Строцци у Флоренції. Фактура кладки з грубого каміння, крупнішого на нижньому поверсі, що поступово зменшується догори, виразно передає тектоніку кам'яної споруди. Характер рішення фасаду

вказує на функцію будівлі – оптовий склад: цокольний поверх, призначений тільки для зберігання товарів, виділений горизонтальним розчленовуванням. Середні поверхи, відведені для прийому покупців, виділені в окрему частину і характеризуються більш парадними крупними формами. Нарешті, верхній поверх, що має технічне призначення, виражений дрібним ритмом отворів. Будівля Маршал Філдс зробила значний вплив на майстрів школи Чикаго, зокрема на творчість Луїса Саллівена.

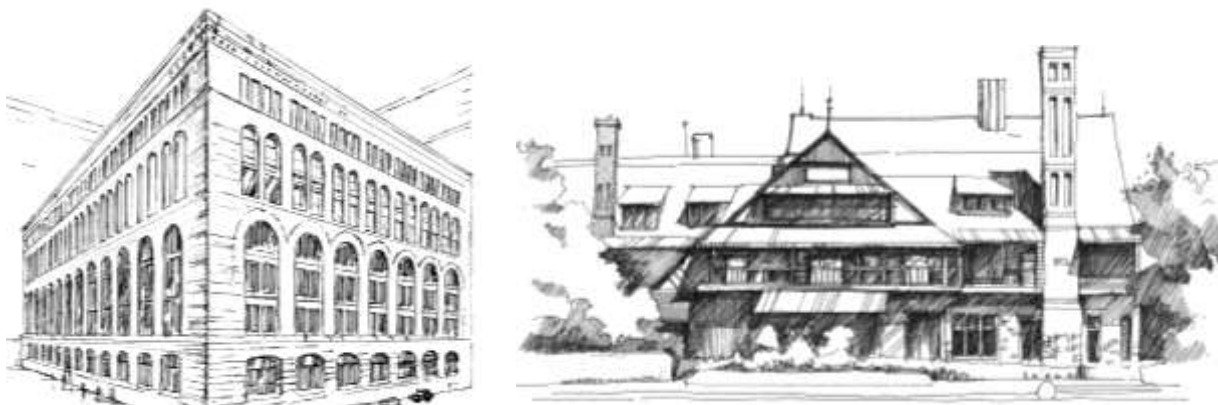


Рис. 15.2 – Г. Річардсон, склад-магазин Маршал Філдс в Чикаго (1885 – 1887) (рис. С.Гросолова); Г. Річардсон, Шерман-хауз (рис. А. Дубенцової).

Іншою сферою діяльності Річардсона, що також зробила великий вплив на розвиток архітектури США, були індивідуальні замиські житлові будинки «гонтового стилю», що набули поширення в період між 1870 – 1890 рр. Це будинки з дерев'яними обштукатуреними стінами верхніх поверхів і кам'яним нижнім поверхом. Тонкі дерев'яні пластинки – гонт, праобразом якого, можливо, була англійська черепиця, – покривають суцільно дах і дерев'яні стіни. Оскільки гонт виготовлявся найрізноманітніших форм, він набув значення і декоративного елемента.

Будинки мали вельми складну об'ємну побудову. Кращим з будинків, побудованих в гонтовому стилі Річардсоном, є будинок Стаутон в Кембріджі (1882 – 1883). Величезного розміру хол займає в цьому будинку простір від переднього до заднього фасаду, сходи виділені в окремий баштовий об'єм. В хол відкриваються їдальня і вітальня. Сірий колір гонтової обшивки стін уривається зеленим кольором палітурок здвоєних вікон. Творчість Річардсона значною мірою підготувало появу таких творчих індивідів у американській архітектурі, як Саллівен і Райт.

Найвільнішим від традиції європейської архітектури був архітектурний напрям, що виник в кінці 70-х років в Чикаго і відомий під назвою **школи Чикаго**.

Характерною особливістю школи Чикаго, що визначила її місце в розвитку світової архітектури, було те, що художні і функціональні завдання розв'язувалися її прихильниками в щонайтіснішому зв'язку з досягненнями інженерії того часу. Майстри школи Чикаго були новим типом архітекторів, про яких важко сказати, якою мірою вони були архітекторами, а в якій – інженерами.

Хоча архітектори школи Чикаго зводили будівлі різних типів (готелі, житлові будинки, театри і навіть церкви) і в багатьох містах, все ж таки центром їх діяльності залишався Чикаго, а найхарактернішим типом споруди – конторська будівля (цей напрям іноді називають «комерційним стилем»).

Архітектурний напрям школи Чикаго сформувався в роки відновлення міста після спустошливої пожежі 1871 р., в кінці 70-х років, і був там домінуючим до другої половини 90-х років, а потім почав поступово втрачати свою провідну роль. Незважаючи на короткий термін свого існування, в розвитку цього напрямку можна виділити декілька періодів, що досить чітко розрізняються. Для раннього періоду, що охоплює в основному 80-ті роки, характерна ще не цілком подолана схильність до крупних декоративних форм,

властива еклектичній архітектурі тих років. Показово і те, що представники школи Чикаго, за винятком Джені, продовжували в той час застосовувати традиційну конструкцію кам'яних несучих стін. Будівлі, що будувалися в цей період, були невисокими (не вище 10 поверхів). Разом з тим цей ранній період характеризується інтенсивними пошуками, які згодом призвели до формування типу сучасної багатоповерхової конторської будівлі. Пошуки ці були як в сфері конструктивних задач, так і функціональних (прагнення до кращого освітлення приміщень, їх раціонального розташування і т. д.). Архітектори в той час шукали і нові прийоми композиційної організації фасаду, сюди входила розробка нових форм декору і принципів його розміщення. Відпрацьовувалися прийоми і визначення висотного характеру будівлі. Вже в цей ранній період в школі Чикаго сформувалися дві основні лінії розвитку. Одну з них представляє творчість Джені (1832 – 1907). Його вважають піонером школи Чикаго не тільки тому, що він першим застосував металевий каркас і його бюро виявилось фактично колискою цього напрямку. Це справедливо і тому, що у вигляді побудованих ним будівель раніше, ніж в роботах інших архітекторів, виявилися риси, які згодом набули канонізованого характеру і стали розглядатися як належність до певного «стилю школи Чикаго».

Фасади ранніх будівель Джені дуже прості: вони майже або навіть повністю позбавлені декору, розчленовування їх в основному відповідають елементам каркаса і мало виступають з площини стіни. Слабкість споруд Джені полягала в обмеженості задач, які по суті вичерпувалися прагненням застосувати нову конструктивну систему. Які-небудь значні функціональні або художні задачі при проектуванні не ставилися (будівля Лейтер II (1889 – 1891, арх. Джені).

Друга лінія розвитку школи Чикаго представлена творчістю Даніеля Бернхема (1846 – 1912) і Джона Уелборна Рута (1850 – 1891), які в 1873 р. організували спільне бюро. Побудована ними будівля Монтаук (1882) є першою спорудою, в якій була досягнута висота в 10 поверхів; 16-поверхова будівля Монаднок (1889 – 1890) була найвищою будівлею з несучими цегляними стінами; будівля так званого Масонського храму (1892) висотою в 21 поверх – найвища будівля з металевим каркасом, побудована архітекторами цієї школи.

Одну з найважливіших функціональних задач, яка стояла перед архітекторами школи Чикаго, – досягнути якнайкращого освітлення внутрішніх приміщень – Бернхем і Рут іноді вирішували зменшенням ширини будівлі. Наприклад, в будівлі Монаднок, що мала в плані форму витягнутого прямокутника, було запроектовано мінімальне число коридорів і так званого «мертвого простору». Викликають інтерес і інші їх прийоми: світловий двір, перекритий скляним куполом, і напівциліндровий об'єм сходової клітки (в будівлі Рукері, 1885—1886). Стіни їх зберігали значну ширину і товщину, а вікна були порівняно неширокі, декор стриманий (як правило, орнаментальний декор в їх будівлях застосовувався лише в порталах і на горизонтальних поясах).

Загалом виразність зовнішнього вигляду будівель, побудованих Бернхемом і Рут, досягалася за рахунок пластики стін. Використані ними в багатьох будівлях еркери хоча і були функціональними елементами, використовувалися цими архітекторами також і як засіб створення складної пластики фасаду. Характерні приклади – будівлі Великого Північного готелю і Ешланд Блок, побудовані в 1890 – 1892 рр. Завдяки широкому застосуванню еркерів величезні масиви цих 15 – 16-поверхових будівель не здаються одноманітними.

Найвидатніший архітектор школи Чикаго Луїс Саллівен (1856 – 1924) також працював спільно з іншим майстром Данкмаром Адлером (1844 – 1900). Адлер був блискучим інженером і видатним архітектором, що багато зробив для вирішення завдань акустики, але конкуренція з таким видатним майстром, яким був Саллівен, звичайно, відсувала його на другий план.

Творчість Саллівена була найближчою до тієї лінії розвитку школи Чикаго, яка якнайповніше утілилася в будівлях, побудованих Бернхемом і Рут. Проте, як витвір архітектури, вона не вміщалася в рамки навіть такого передового для свого часу напрямку, яким була школа Чикаго. Якщо Джені був послідовним у виявленні властивого цьому

напрямку активних інженерних засад, що і превалювало в його творах, то Бернхем і Рут в своїх будівлях прагнули єдності їх функціонально-технічної і естетичної сторін.

Що ж до будівель Саллівена, особливо тих, які були побудовані в 90-ті роки, то в них ця єдність вже набуває художньо-образних якостей.

Практична діяльність Саллівена почалася з моменту, коли в 1883 р. він спільно з Адлером організував своє бюро. Ряд цікавих пошуків Саллівена у всій гостроті виявився при проектуванні найзначнішого з творів Адлера і Саллівена в 1886 –1889 рр. – будівлі Аудиторії в Чикаго (рис. 15.3). Цей своєрідний тип будівлі, де театр об'єднаний з конторськими приміщеннями і готелем, був не новим для Адлера і Саллівена. Театральна частина (зал для глядачів і фойє і службові приміщення, що відносяться до нього) була ніби «занурена» в оболонку з конторських приміщень.

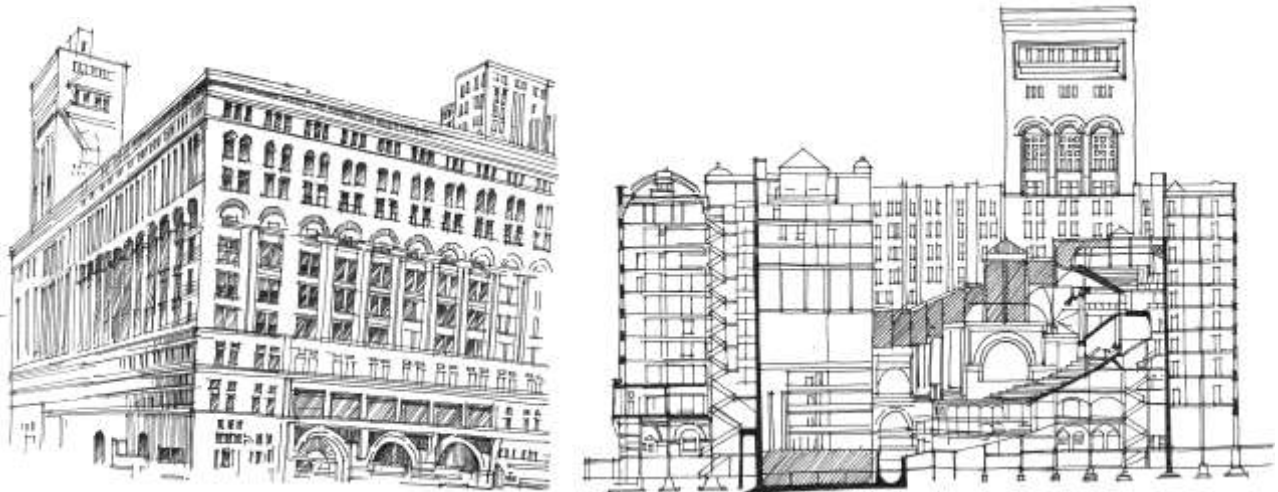


Рис. 15.3 – Луїс Саллівен, будівля Аудиторії в Чикаго, 1886 –1889 рр. (рис. А.Дубенцової).

Блискуче рішення складних конструктивних і функціональних задач не знайшло, проте, на перших стадіях проектування рівноцінного вираження в зовнішньому вигляді Аудиторії. Нарешті, воно було знайдене, і в цьому вирішальну роль зіграла будівля Маршал Філдс, що будувалася в ті роки в Чикаго.

Зовні будівля, за бажанням замовника, позбавлена декору, інтер'єр же її прикрашений багатою орнаментациєю у вигляді низького рельєфу. Орнамент (перш за все рослинний) в творчості Саллівена відіграє значну роль. Цей поширений у той час декоративний засіб використовувався Саллівеном з особливою витонченістю. Орнамент органічно зливався з прикрашеною поверхнею, яку він покривав суцільним малюнком.

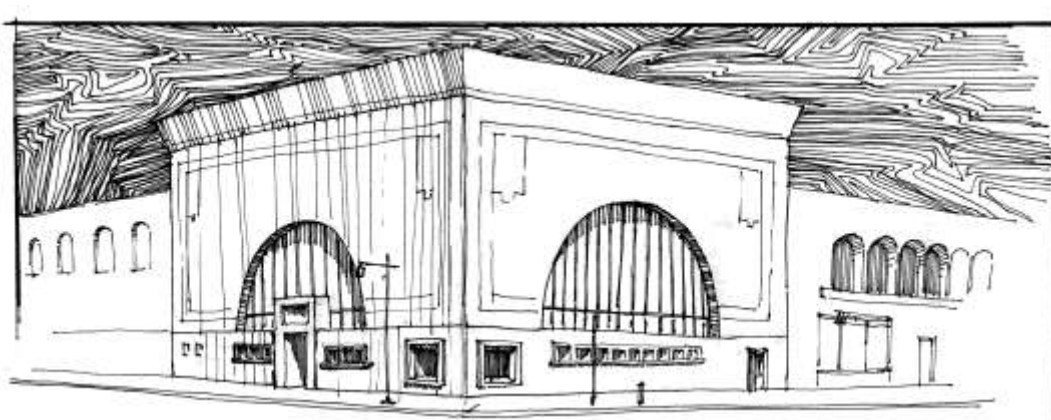


Рис. 15.4 – Луїс Саллівен, Національний банк (рис. М. Пономаренко).

Зрілий період розвитку школи Чикаго, що охоплює в основному самий кінець 80-х і 90-х років, характерний декількома рисами: це, по-перше, повне панування в конструкціях металевого каркаса; по-друге, як наслідок цього, різке збільшення висоти будівель до 12-20 поверхів; по-третє, повсюдне, за деяким винятком використання декількох (що стали майже канонічними) схем рішення фасаду, що включали еркери і горизонтальні вікна.

Кращими з числа споруд, створених в цей період Адлером і Саллівеном, є будівлі Уейнрайта в Сент-Луїсі (1890 – 1891, і Гаранті в Буффало (1894 – 1895, рис. 15.5). Розчленовування вертикальної маси будівлі строго відповідають її функції. На першому поверсі голі опори несучого каркаса будівлі. Над другим поверхом, де починаються конторські приміщення, ритм простінків стає удвічі частішим, підкреслюючи загальну вертикальну спрямованість композиції. Тринадцятий, технічний поверх потрактований як пластично-насичене завершення будівлі.

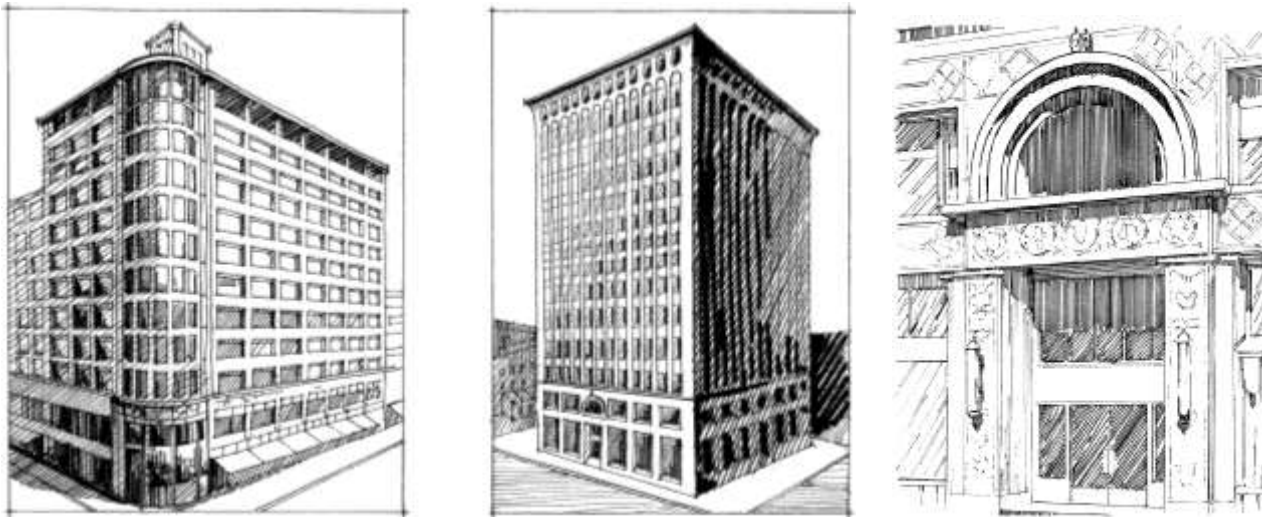


Рис. 15.5 – Л. Саллівен, універсальний магазин фірми «Карсон, Пірі, Скотт»; Л. Саллівен, Гаранті в Буффало, 1894 – 1895 (рис. А. Сайдак, С. Гросолова).

Конфігурація плану будівлі Уейнрайта у вигляді букви П, так само як план у вигляді букви Е в будівлі Маркетт Холаберда і Роша, на багато років зумовили плани хмарочосів.

Принциповий інтерес представляє композиційне рішення фасаду будівлі Уейнрайта: вона розчленована декоративною тягою, що не має конструктивного значення, але підкреслює висотний характер споруди. Цей прийом надалі широко використовувався в архітектурі хмарочосів.

У будівлі Уейнрайта одержало повне вираження зріле розуміння Саллівеном ролі декору: складної форми багатий рослинний орнамент, що покриває горизонтальні частини між поверхами і оперізує весь верхній технічний поверх, залишає в повній недоторканності строгі контури будівлі.

У будівлі Гаранті, вищій і стрункішій по пропорціях, орнамент покриває вертикальні елементи. На відміну від звичної колірної гами (червоно-коричневої) Саллівен використав в декорі цієї будівлі окрім червоної зелену теракотову.

Проте серед споруд пізнього періоду школи Чикаго найзначнішим є універсальний магазин фірми «Карсон, Пірі, Скотт» (рис. 15.5). Рішення фасаду у вигляді рівномірної сітки вікон, що відповідає каркасній конструктивній основі, в цій будівлі виконане з особливою виразністю і пластичністю. Саллівен покрив якнайтоншим декором у вигляді складного рослинного орнаменту з чавуну стіни двох нижніх поверхів обох фасадів і напівциліндровий об'єм кута, що контрастує з сіткою вікон.

Погляди Саллівена на розвиток американської теорії архітектури являють собою наступний етап. «Форма витікає з функції» — писав Саллівен. І, підкреслюючи цю думку, він закінчує словами «Якщо не міняється функція, не міняється і форма». Під функцією він

розумів життя у всьому його багатстві і розглядав рішення утилітарних задач лише як частину функції, як необхідну передумову для повноти життя, що охоплює також емоційну і естетичну сторони потреб людини. Застосовуючи до архітектури поняття «органічності», Саллівен по-своєму розумів характер взаємозв'язку архітектури і природи, який безпосередньо примикав до його широкого поняття функції.

У статті про висотні будівлі Саллівен писав, що конторські приміщення мають виглядати однаково, тому що вони насправді однакові (Саллівен мав на увазі їх тотожне призначення). Разом з тим висотна будівля мусить бути величною, оскільки саме величність є тим, що хвилює в її вигляді.

Саллівен прагнув поетизувати міське середовище, зробити його таким же «органічним», як і природне. Один із засобів для досягнення цього він бачив у прикрашанні будівель. При цьому прикрашання повинне було сприяти і виявленню функціональної конкретності будівлі. Так, він не випадково розміщував елементи декору в строгій відповідності з тим, що було, на його думку, найважливішим в будівлі: поверхи конторських приміщень в конторській будівлі, цокольний поверх з вітринами і кут будівлі з назвою фірми – в універсальному магазині.

Саллівен проявив себе як самостійний майстер, що поєднує раціональну логіку з буйною фантазією декоратора. Висотні будівлі, спроектовані Саллівеном, свідчать про прагнення синтезувати закони композиції, що беруть свій початок від традицій паризької Школи витончених мистецтв, і нове каркасне рішення, нові пропорції і ритм, продиктовані структурою конторської будівлі.

Луїс Саллівен одним з перших став проектувати будівлі з металевим каркасом у вигляді кубів, перетворивши їх повністю в будівлі машинної епохи. При мінімумі декору гармонія досягалася, головним чином, пропорціями основних об'ємів, ритмом вікон, досконалістю оброблення деталей. Вважаючи основним критерієм творчості співвідношення форми і функції, він формулює закон природи: «Кожна річ в природі має форму, інакше кажучи – свою зовнішню особливість, що вказує нам, чим саме вона є, в чому її відмінність від нас та інших мов... Скрізь і завжди форма слідує за функцією – такий закон. Там, де незмінна функція, незмінна і форма». Так виникла формула Саллівена "Форма слідує за функцією", що стала потім гаслом функціоналістів.

Вплив школи Чикаго завершився з появою хвилі еклектики. Тоді, коли її представники досягли майстерності у використанні нових засобів, відбулася подія, що стала приводом для закінчення процесу розвитку нової архітектури – Всесвітня Колумбійська виставка в Чикаго 1893 р. З одного боку, вона привернула увагу до архітектури школи Чикаго. З іншою – саме "Біле місто" (як називали грандіозне видовище виставкового містечка) визначило розвиток зовсім протилежного стильового напрямку. Саллівен констатував, що "наслідки збитків, яких заподіяла країні виставка Чикаго, відчуватимуться протягом півстоліття". Життєвий прагматизм спонукав всіх архітекторів школи Чикаго, окрім Саллівена, поступово відмовитися від знайдених рішень і наслідувати модні течії.

Таким чином, в чикагській школі були розроблені нові принципи спорудження багатоповерхових конторських будівель із використанням легкого і міцного сталювого каркаса і великих віконних площин. Така архітектура створювалася в тісній співпраці з інженерами і була, в першу чергу, індустріальним будівництвом. Значення чикагської школи для історії архітектури полягає в тому, що вперше в XIX ст. був подоланий розрив між конструкцією і формою, між інженером і архітектором. З вражаючою сміливістю архітектори чикагської школи прагнули освоїти чисті форми, в яких конструкція і архітектура об'єднані в ціле.

Контрольні запитання:

1. Ранній американський функціоналізм. Поясніть його значення в розвитку архітектури та містобудування США.
2. Поясніть значення чикагської школи в розвитку світової архітектури.
3. Охарактеризуйте творчість Луїса Саллівена.

ЛЕКЦІЯ 16

«ОРГАНІЧНА АРХІТЕКТУРА» Ф. Л. РАЙТА

16.1. Початок творчого шляху Ф. Л. Райта

Особливе місце в становленні та розвитку архітектури належить **Френку Ллойд Райту**, автору більше сотні проектів житлових будинків, низки адміністративних і громадських будівель, серед яких відомий "Будинок над водоспадом" для Е. Кауфмана (1936), музей Гуггенхейма в Нью-Йорку (1943 – 59). Початок творчого шляху Ф. Л. Райта також пов'язаний з чикагською школою, де він в майстерні двох кращих архітекторів того часу – Саллівена і Адлера почав свою проектну діяльність.

У майстерні Адлера і Саллівена протягом кількох років працював один з найкращих архітекторів кінця XIX – першої половини XX ст. – Френк Ллойд Райт (1869 – 1959). Райт – найвидатніший архітектор в історії США. Райт висунув принцип архітектури органічної – тобто цілісної. Ним була сформульована ідея безперервності архітектурного простору, що протиставляється артикуляції, підкресленому виділенню частин в класичній архітектурі. Заснований на цій ідеї, прийом так званого вільного плану увійшов до числа засобів, що використовується в сучасній архітектурі. Проте вплив Райта виходить далеко за межі заснованої ним течії, так званої органічної архітектури.

Місце ранньої творчості Райта в розвитку американської і світової архітектури визначають, в першу чергу, його «односімейні» (головним чином заміські) житлові будинки, відомі під назвою «будинків прерій», будівництво яких охоплює перше десятиліття XX ст. Характерна відмінність будинків прерій від будинків гонтового стилю полягала в тому, що центром будинку був не хол, а вогнище, яке стало осередком життя сім'ї. Таке рішення ми знаходимо вже в найперших роботах Райта – власному будинку в Оук Парку (1889) і двох котеджах в Оушн Спрінгс (1890). Будинки Уінслоу і Уільямса в Рівер Форесті (1893) – безпосередні попередники «будинків прерій» – мають круті дахи з великими карнизами, що створює відчуття затишку. Будівлі здаються ніби зростаючими із землі.

Вирішальним, проте, у формуванні цього типу будинків було нове розуміння простору. Не виняток, що якоюсь мірою поштовхом для цього стала модель, що експонувалася на виставці 1893 р. в Чикаго (в половину натуральної величини) дерев'яного японського храму, в якому внутрішній простір вільно розвивається від непорушного центру до огорожі («перетікає») завдяки повній відсутності внутрішніх перегородок.

«...Узявши за масштаб людську фігуру, я зменшив висоту всього будинку, зробив її відповідною висоті людського зросту; не вірячи в інший масштаб, окрім людського, я, ввівши його в сприйняття просторовості, розпластав масу будівлі. Говорили, що якби я був сантиметрів на десять вище зросту, мої будинки мали б зовсім інші пропорції. Може бути. Простота була основною проблемою в період тих ранніх пошуків, і я незабаром переконався в тому, що органічна простота володіє можливостями справжнього взаємозв'язку, а краса, яку я відчув, відповідає вираженню цього взаємозв'язку. Убогість – це ще не простота...»

Майже обов'язковою стала для будинків прерій хрестоподібна просторово-планувальна побудова. Хрестоподібний план застосований ним в будинках в Канкаки (Ілінойс, 1901) і Уілліта в Хайланд Парку, що вважаються першими будинками прерій.

Один з принципів, важливих для будинків прерій і для творчості Райта взагалі, а саме принцип подібності в трактуванні зовнішніх і внутрішніх стін і інших елементів, застосований в будинку Хертлі (Оук Парк, 1902), в якому зворотна сторона даху використана як стеля, причому обробка даху і стелі однакові.

Ще більш послідовно цей принцип виявлений в будинках Сусанни Дана в Спрінгфілді (Ілінойс) і Мартіна в Буффало (1904, інтер'єри яких рясніють виступами і поглибленнями, стіни переважно оброблені цеглою, а у внутрішній обробці, як і зовні, застосовані мідь і кольорове скло. Ці два найрозкішніших будинки прерій раннього періоду є складними об'ємно-просторовими композиціями: окремі елементи будинку (картинна галерея,

оранжерея), що знаходяться на відстані, з'єднуються з основною будівлею довгими перголами, при цьому створюються прекрасні перспективи. Тераси, лоджії, балкони (з «земляними кишенями» для рослин), плоскі урни включені в загальний об'єм будівлі і не порушують його цілісності. В'юнкі рослини, ніби проростають з самої будівлі, додають його злиттю з природою ще органічніший характер.

Принцип просторовості Райта одержав подальший свій розвиток в будинках, побудованих в другій половині першого десятиліття: в інтер'єрі будинку Ізабел Робертс (Рівер Форестс, 1908), в якому простір верхнього поверху, вирішеного у вигляді балкона, «перетікає» і зливається з простором нижнього; в найкрупнішій будівлі Райта цих років – будинку Кунлей в Ріверсайді, з його широкими проїздами під верхнім поверхом; нарешті, в останньому із зведених будинків прерій – будинку Робі (Чикаго, 1909, рис. 16.1). Цьому великому кам'яному міському будинку, що займає довгу ділянку уздовж фронту вулиці і вирішеному у вигляді системи пологих вальмових дахів, терас і балконів, додає легкості залишена вільною значна частина першого поверху і трохи другого.

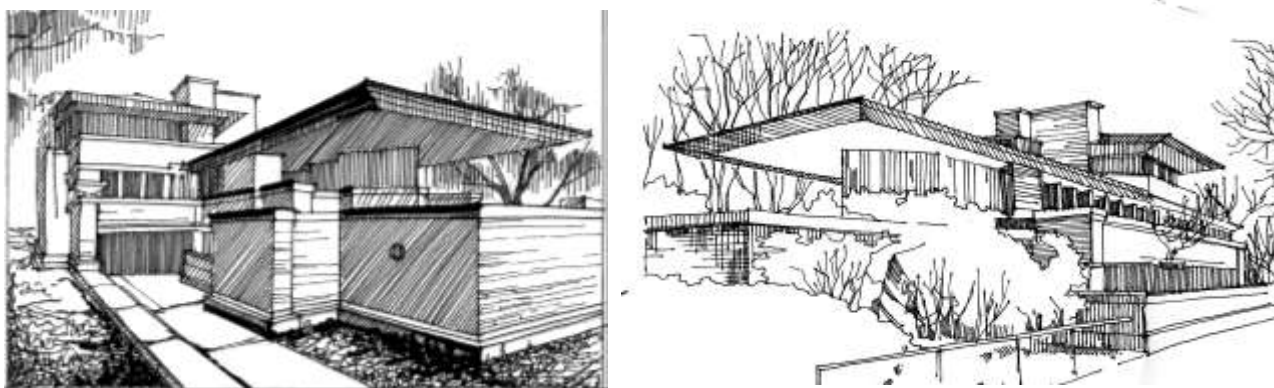


Рис. 16.1 – Ф.Л. Райт, будинок Робі в Чикаго, 1909 (рис. А. Сайдак, М. Зиновкіної).

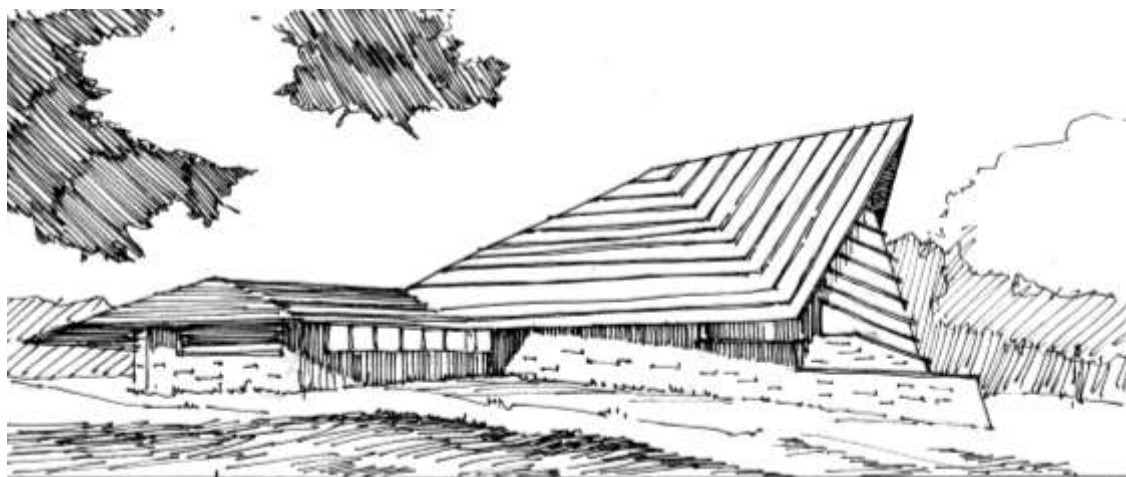


Рис. 16.2 – Ф.Л. Райт, Унітарна церква в Оук Парку, 1906 (рис. М. Пономаренко).

Для будинків прерій характерні прямолінійні контури. Ця особливість відрізняє і міські споруди Райта, що відносяться до того ж часу: конторська будівля Ларкін в Буффало (1904) з її масивними різко обкресленими формами цегляного блока, посиленими чотирма квадратними в плані сходовими баштами, що фланкують фасади, Унітарна церква в Оук Парку (1906) – одна з перших залізобетонних будівель в США (рис. 16.2).

Важливе місце в творчості Райта (і взагалі в розвитку американської і світової архітектури) зайняли ті його твори, в яких якнайповніше знайшли своє відображення принципи органічної архітектури. Це будівлі, призначені для відпочинку (човнова станція на

оз. Мендота в Медісоні, 1893; Гольф-клуб в Рівер-Форесті, 1901) і особливо його новий власний будинок в Спрінг-Гріні «Тейлізін».

Райт не тільки дотримувався тих же принципів органічної архітектури, що і Саллівен, але і розвивав їх у використанні до інших типів будівель – індивідуальним житловим будинкам в природному оточенні, де зв'язок архітектури з людиною був більш глибокий і безпосередній, ніж в міських - конторських будівлях, які будував Саллівен.

16.2. Другий період розквіту творчості Ф. Л. Райта

Популярність Райта росла разом з розчаруванням у функціоналізмі. В середині 1930-х років починається другий період розквіту його творчості, найбільш вражаючими результатами якої стали так званий «Будинок над водоспадом», особняк Кауфмана в Пенсильванії-Вудс (1936) і адміністративна будівля фірми «Джонсон і сини» в Расіні (штат Вісконсін, 1936 – 1939). Перший з них, системою сміливих залізобетонних консолей продовжуючий уступи скель над лісовим струмком, вражає своєю злитою з романтичним пейзажем і віртуозним використанням контрастів широкої гами матеріалів - від грубої кам'яної кладки до полірованого скла. В другому грибоподібні колони, що вільно стоять, утворюють ніби систему парасольок над внутрішнім простором. Через засклені проміжки між ними простір розкривається не тільки по горизонталі, але і вгору, до неба. Обидві споруди гранично гострі, виразні, але обидві стоять на межі гротеску.

Художньо-композиційні принципи органічної архітектури з особливою гостротою були виражені Ф. Л. Райтом в «Будинку над водоспадом». Побудований для багатого мецената Кауфмана, будинок має своєю основою систему плоских залізобетонних плит з парапетами, затиснених в скелі і масиві кам'яної кладки. Внутрішній простір будинку зливається в єдину систему, що розкривається до зовнішнього простору. Приміщення одержують продовження в терасах, що нависають над каскадами лісового струмка. Поверхні стін і перекриттів, що формують інтер'єр, утворені матеріалами, використаними і для зовнішнього оформлення (рис. 16.3, 16.4).

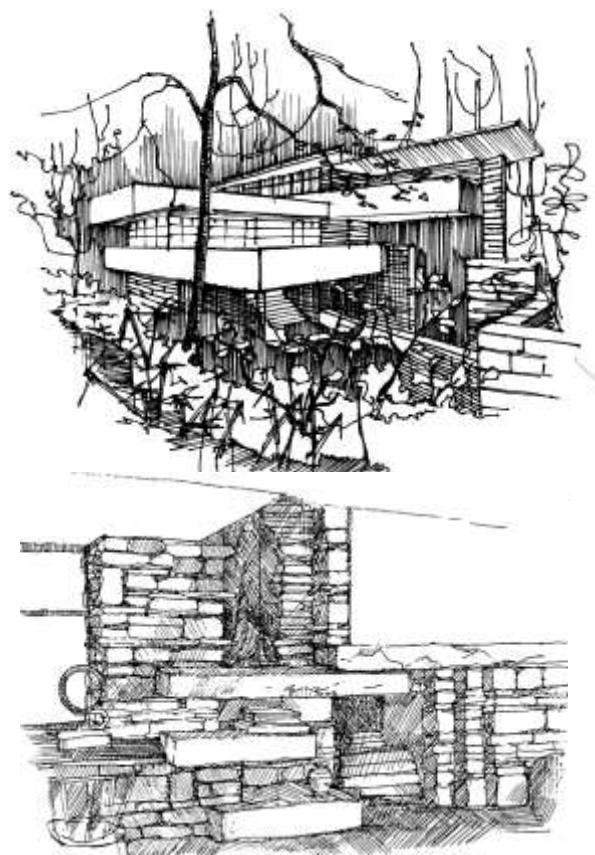


Рис. 16.3 – Ф.Л. Райт, «Будинок над водоспадом» (рис. А.Бражник, А. Дудченко).

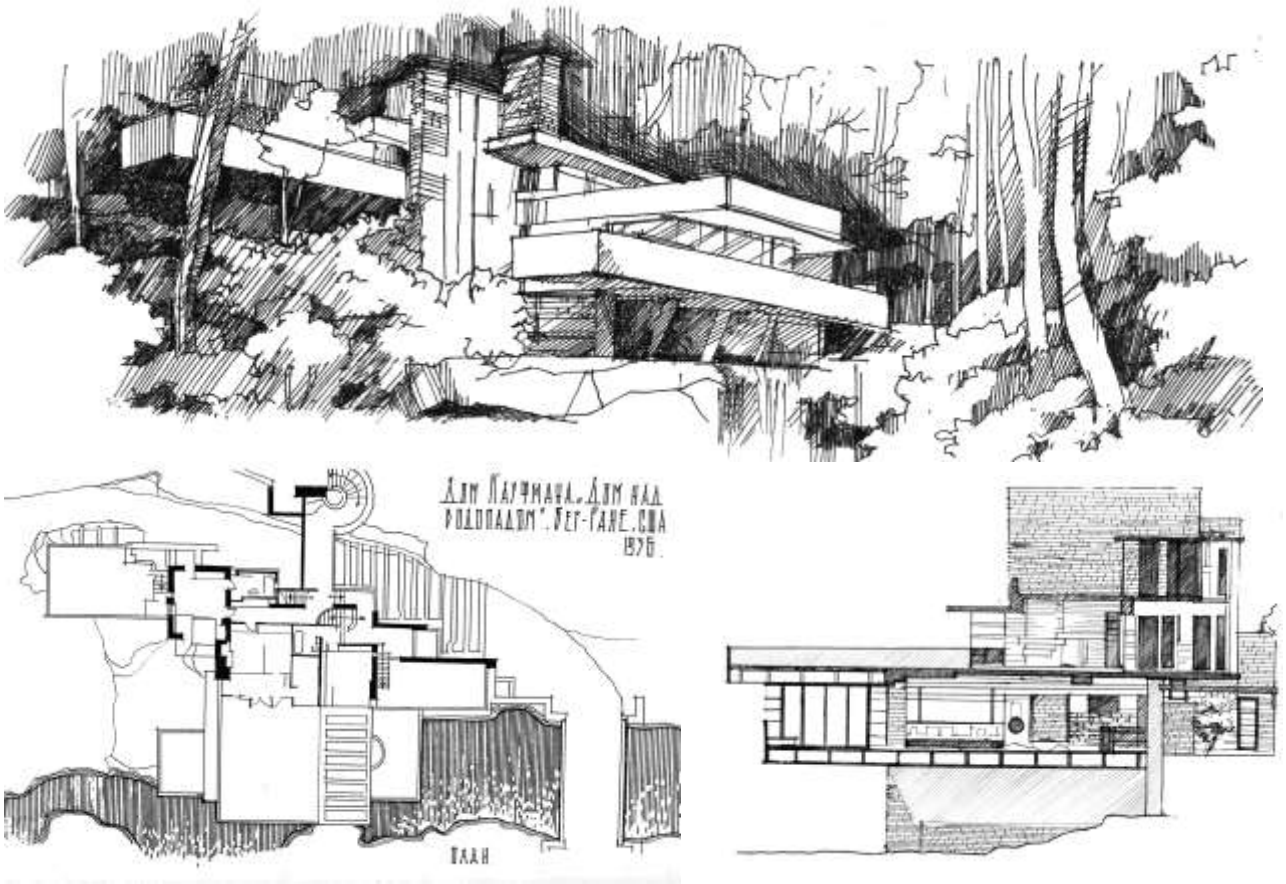


Рис. 16.4 – Ф.Л. Райт, «Будинок над водоспадом» (рис. А. Дубенцової).



Для адміністративної будівлі фірми «Джонсон і сини» в Расіні характерний чітко обмежений і замкнутий по горизонталі внутрішній простір, який візуально розкривається зовні по вертикалі через перекриття, утворене круглими бетонними плитами, завершеними грибоподібними колонами. Проміжки між цими плитами дають доступ природному світлу (рис.16.5).

Рис. 16.5 – Ф.Л. Райт, адміністративна будівля фірми «Джонсон і сини» в Расіні (рис. А.Маслова).

До кінця 1930-х років відноситься і серія так званих юсоніанських, тобто специфічно американських (від скороченого Юнайтед Стейтс – Сполучені Штати) будинків. Ці будинки мають легкі конструкції, цілісну систему приміщень, де навіть звичну кухню замінив так званий робочий простір, освітлений стрічкою вікон під стелею і приєднаний до житлової кімнати – будинок Вінклера в Окемосі (1939).

Для своєї нової резиденції Тейлізін Віс Райт будує будинок біля міста Фенікса в штаті Арізона починаючи з 1938 року. Тейлізін розташований на пагорбі, на вершині якого розбитий сад з низькою огорожею. Як і завжди, Райт в даному випадку використовував

природну конфігурацію пагорба, природні умови місцевості. За його словами, він ніколи не будував будинок на вершині пагорба, а поблизу нього, огинаючи вершину, «як брова огинає око». Він використовує так званий бетон пустелі, в якому крупні грубо сколені кам'яні блоки укладаються в опалубку з мінімальною кількістю цементного розчину. Живописні масиви цього бетону впливають на загальний колорит кам'янистої пустелі. Вони різко контрастують з легкими дерев'яними конструкціями. Одна з основних відмінних рис органічної архітектури – увага до пластичних і колірних особливостей місцевих матеріалів.

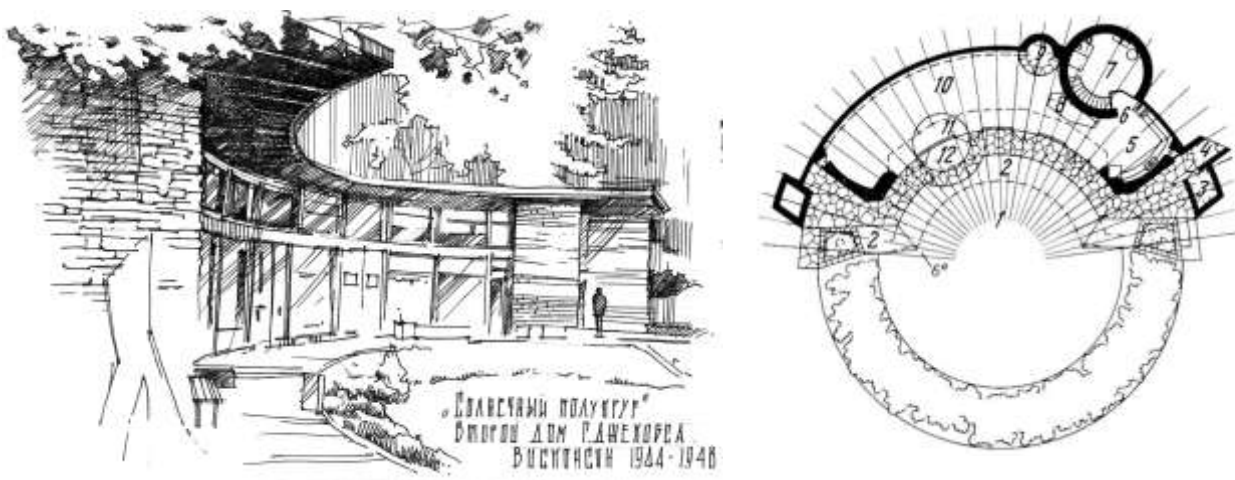


Рис. 16.6 – Ф.Л. Райт, будинок Г. Джекобса (рис. А. Дубенцової).

Ніколи раніше у Райта не було стільки замовлень, як в останній період життя, і ніколи раніше він не користувався таким успіхом. Американські газети тепер звеличили Райта як генія і найвидатнішого архітектора всіх часів. І все це після того, як впродовж десятиліть він зазнав принижень, які зламали б менш сильну людину.

Райт завжди думав про людину навіть тоді, коли в кінці життя проектував хмарочос заввишки більше милі. На основі односімейного будинку протягом періоду Чикаго діяльності він розробив засади сучасної архітектури. Навіть в найважчу пору життя, в 1920-ті роки, проблема людського житла хвилювала його в першу чергу, він будував небагато будинків з армованих бетонних блоків. І в кінці життя Райт одним з перших відійшов від прямокутної форми житлового приміщення.

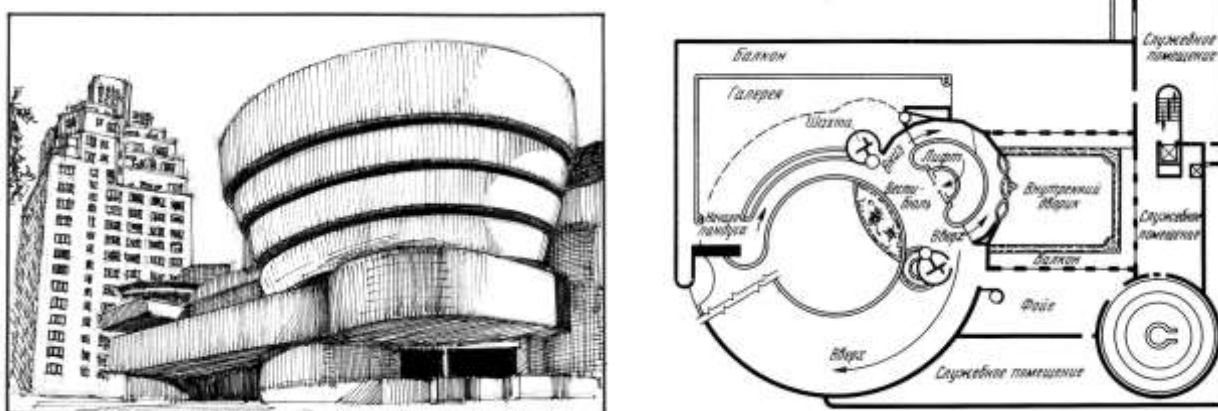


Рис. 16.7 – Ф.Л. Райт, музей Гуггенгейма в Нью-Йорку, 1943 – 1946 (рис. В. Чалого).

У останні десять років життя Райт несвідомо наблизився до форм первісних часів. Контури його будинків округляють так само, як і житлові приміщення. Райт першим знову ввів патіо, який відтоді все частіше ставав частиною житлового будинку.

Завершенням цієї серії експериментів була будівля музею Гуггенхайма в Нью-Йорку (проект 1943 – 1946 років, будівництво 1956 – 1959 років). Головний об'єм будівлі формується величезним спіральним пандусом, що охоплює перекритий прозорим куполом світловий дворик. Цілісності, нерозчленованому внутрішньому простору, відповідає тут безперервність, однорідність «текучої» форми його огорожі. Незвичайна споруда з'явилася в результаті прагнення створити у відвідувачів враження безперервності простору. Відвідувачі, підняті вгору ліфтом, розглядаючи експонати, по спіралі спускаються звверху вниз (рис. 16.7, 16.8)

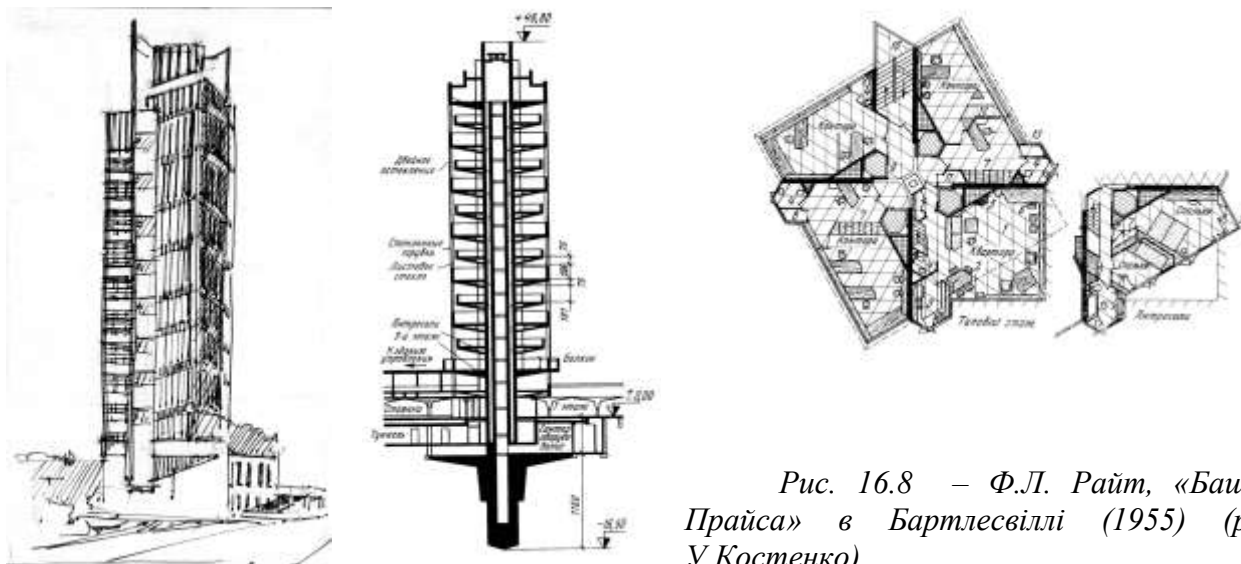


Рис. 16.8 – Ф.Л. Райт, «Башта Прайса» в Бартлесвіллі (1955) (рис. У.Костенко).

У житловій і адміністративній будівлі «Башта Прайса» в Бартлесвіллі (1955) він втілює ідею «будинку-дерева» з могутньою бетонною серцевиною, що включає ліфти і сходи, від якого, як гілки від стовбура, відходять консолі залізобетонних перекриттів. Серію проектів, сповнених фантастичної романтики, для Пітсбурга, Чикаго також відносять до останнього періоду його творчості. В цих творах Райт вміло вирішує формальні задачі, які сам же ставить. Але нарочита відчуженість їх народжує враження курйозу, примхливої і, мабуть, безцільної розтррати сил великого таланту (рис. 16.8).

Райт суперечливий. Він творець «стилю прерій» і деурбаністичних проектів «міста широких горизонтів», який пропагував споруди, що стелються по землі, простір яких розгорнений по горизонталі, – але він же залишив і проект хмарочоса «Лінойс» (1957) з висотою в милю. Останній романтик і перший функціоналіст – ці дві сторони його індивідуальності часто вступали в конфлікт і в творчості, і в теоретичному усвідомленні творчості.

Глибоко розуміючи значення соціально-функціональних, технічних і естетичних аспектів архітектури, він, створюючи свої твори, апелював до внутрішнього світу людини, до його уявлень про природу, красу, соціальну психологію, культурну спадщину.

Контрольні запитання:

1. Поясніть сутність «органічної архітектури» Ф. Л. Райта та її вплив в розвитку світової архітектури.
2. Охарактеризуйте творчий шлях Ф. Л. Райта.

ЛЕКЦІЯ 17

ЗАРОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК ФУНКЦІОНАЛІЗМУ В ЄВРОПІ. АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ НІМЕЧЧИНИ ХХ СТ. (ТВОРЧІСТЬ МЕНДЕЛЬСОНА, ГРОПІУСА, ШКОЛА БАУХАУЗ)

Розвиток архітектури Німеччини 1918 – 1945 рр. протікав в надзвичайно складних історичних умовах. Історія Німеччини цих років ділиться на два періоди: Веймарська республіка (1918 – 1933) і роки фашизму (1933 – 1945). Світова війна 1914 – 1918 рр. виснажила економіку Німеччини і загострила цю внутрішньополітичну ситуацію.

У архітектурі неоромантизм, що не мав широкого розповсюдження в перші післявоєнні роки, по мірі стабілізації економіки Німеччини укріплював свої позиції. Значно ширше розповсюдження в роки після Першої світової війни мав експресіонізм, – художня течія, що характеризувалася хворобливо загостреним сприйняттям світу, що знаходило відображення в спотворених, гротескових формах. Архітектори цього напрямку виставляли утопічні проекти, нестримний політ фантазії, на їх думку, «поринувши в майбутнє».

Проте вплив життя неминуче проникав в цей напрям: нариси Е. Мендельсона відображали «нові динамічні ритми» сучасного життя; проекти Херінга і Шаруна – аналіз функціональних процесів як єдиної системи. Найбільший інтерес представляють проекти Міс ван дер Рое, що відіграли важливу роль в становленні раціоналістичної архітектури.

Йдеться про його експериментальні проекти: конторської будівлі в Берліні з планом у вигляді кленового листка (1919) і хмарочоса зі скла, що мав криволінійні контури плану (1920 – 1921) (рис.17.1). Обидва ці проекти вперше демонстрували принцип відділення конструктивного скелета від оболонки, формування внутрішнього простору незалежно від системи несучого каркаса.

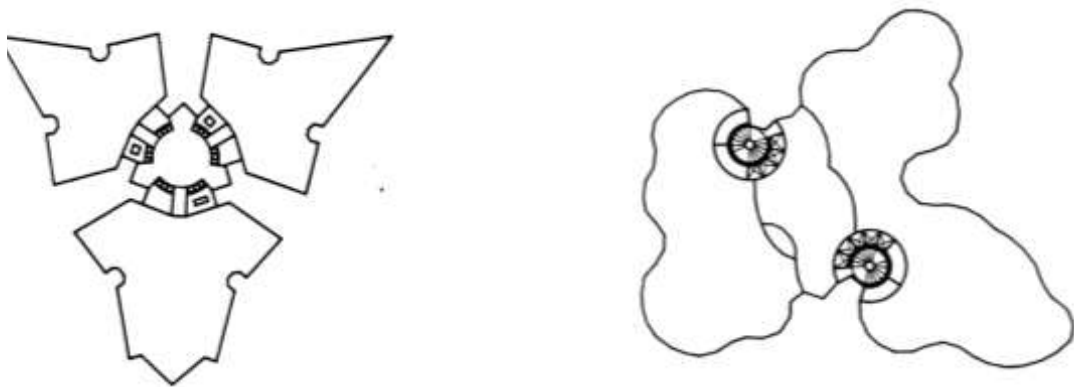


Рис. 17.1 – Міс ван дер Рое. Проект адміністративної будівлі на Фридріхштрассе.

У проекті адміністративної будівлі із залізобетону (1922) висунуті вперед залізобетонні консольні перекриття чергуються з безперервними горизонтальними смугами заповнення склом. Ці проекти, надзвичайно сміливі для свого часу, звільняли Міс ван дер Рое від прихильності класицизму, відкривали шлях для естетичного осмислення нових конструкцій і матеріалів. Вони означали переворот і в мисленні Міс ван дер Рое, сприяли його відходу від абстрагованості експресіоніста.

У перші післявоєнні роки було побудовано декілька будівель, в яких знайшли віддзеркалення межі експресіонізму. Характерною є будівля Великого драматичного театру в Берліні (1919 р., арх. Р. Пельциг), інтер'єр якого завдяки сталактитам з бетону, введеним для поліпшення акустики залу, уподібнився величезній печері.

Характер експресіонізму властивий будівлі астрофізичної лабораторії в Потсдамі (так званій башті Ейнштейна, 1920 р., арх. Е. Мендельсон), в якій архітектор утілював у життя свої ескізи

військових років (рис. 17.2). Несподіваними і незвичайними в ті роки були пластичні, «обтічні» контури споруди.

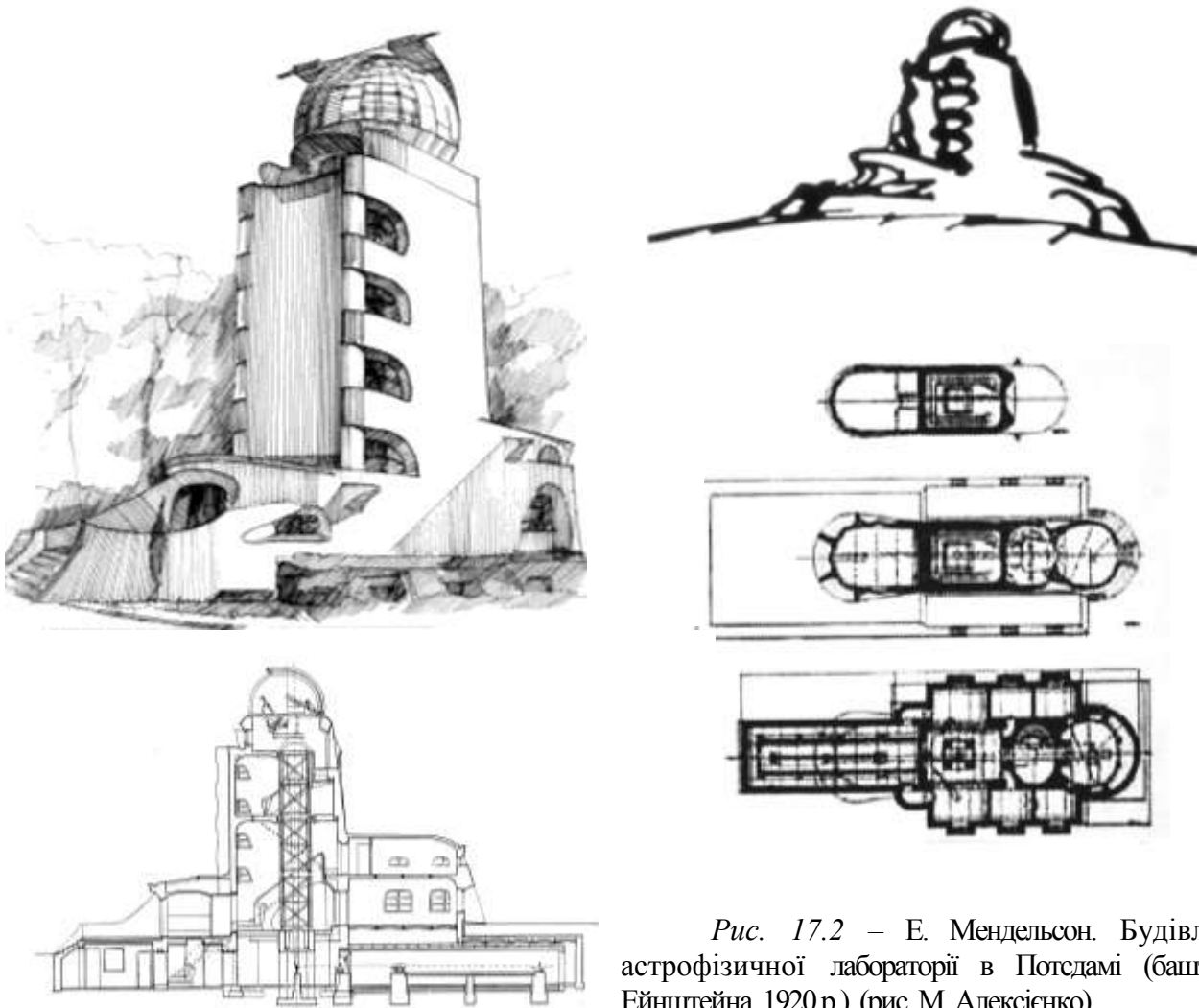


Рис. 17.2 – Е. Мендельсон. Будівля астрофізичної лабораторії в Потсдамі (башта Ейнштейна, 1920 р.) (рис. М. Алексієнко).

Вплив експресіонізму проник і в пов'язану з місцевими традиціями «щегляну» архітектуру Північної Німеччини. Прикладом цього може служити конторська будівля Чілі-хауз в Гамбурзі (1922, арх. Ф. Хегер) з його повтором вертикальних і горизонтальних розчленовувань і різкою формою кутової частини.

Проблеми архітектури в складному переплетенні з соціальними проблемами знайшли вираження в теоретичній і практичній діяльності художньо-промислової школи Баухауз, заснованої в 1919 р. у Веймарі В. Гропіусом. Перехід школи від експресіонізму до раціоналістичного напрямку відображав загальну тенденцію розвитку архітектури Німеччини в 20-х роках.

Виниклий в результаті злиття місцевої школи прикладного мистецтва (свого часу організованої А. Ван де Вельде) і Академії мистецтв, Баухауз був створений як навчальний заклад нового типу. В «Маніфесті» Баухауза Гропіус проголошував знищення розриву між «чистим мистецтвом» і художнім ремеслом, а також між окремими видами пластичних мистецтв. Всіх їх повинне об'єднати створення художньо організованого просторового середовища, в результаті чого з'явиться будівля.

Хоча кінцевою метою було масове виготовлення виробів промисловими методами, Гропіус вважав за необхідне, щоб дизайнер, який проектує еталон для масового відтворення, володів всім процесом роботи – тому «Маніфест» Баухауза закликав повернутися до ремесла, що зумовило програму і дещо архаїчну структуру Баухауза веймарського періоду.

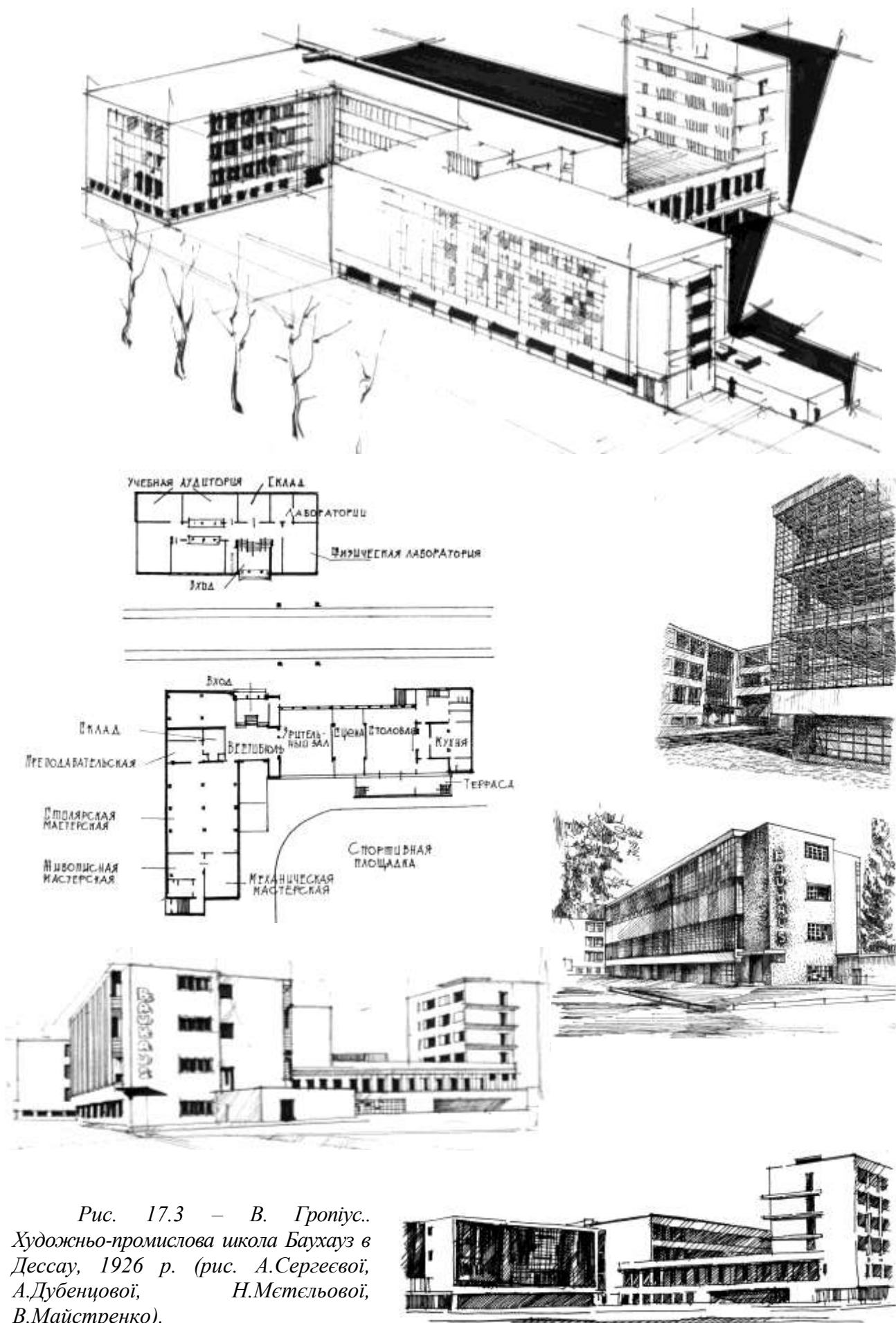


Рис. 17.3 — В. Гропиус..
Художньо-промислова школа Баухауз в
Дессау, 1926 р. (рис. А.Сергеевой,
А.Дубенцовой, Н.Метельовой,
В.Майстренко).

У основі структури школи лежала традиція ремісничих цехів з ієрархією: учень – підмайстер – майстер. Програма передбачала «підготовчий курс» півроку, протягом якого учні знайомилися з матеріалами й інструментами, а також з основними проблемами формотворення та призначення виробу. Вільне маніпулювання матеріалами мало б розвивати творчу фантазію учня і виявити його схильності.

Наступним етапом було вивчення ремесла в одній з майстерень. Навчали ремеслу одночасно два викладачі: майстер-ремісник і майстер форми – художник. Як майстри форми працювали художники «авангардистських» напрямів – В. Кандінській, П. Клеї, Р. Маркс, О. Шлеммер, Л. Фейнінгер та ін., пов'язані з експресіонізмом, дадаїзмом і іншими художніми течіями. Заняття архітектурою на цій стадії майже не проводили. У процесі навчання основною метою був пошук функціонально виправданої форми. Так став створюватися стиль Баухауза. Основою творчого методу Баухауза було злиття форми і функції.

Політична боротьба 20-х рр. в умовах імперіалістичної Німеччини призвела до вигнання Баухауза з Ваймара. Він переїздить в Дессау. Тут Вальтер Гропіус в 1926 р. будує нову будівлю Баухауз – один з найвидатніших своїх архітектурних творів. Програма будівництва комплексу Баухауз включила зведення головної будівлі Баухауз з навчальними аудиторіями, майстернями, їдальнею, адміністративними приміщеннями, студентським гуртожитком і будинків з майстернями викладачів.

Головна будівля (рис. 17.3) є композицією з двох Г-подібних корпусів, що перетинають один одного на різних рівнях з виробничими майстернями, навчальними аудиторіями, адміністративними приміщеннями. Навчально-адміністративні корпуси з'єднані одноповерховим сполучним крилом з шестиповерховим блоком інтернату. В сполучному крилі розташовані зал для зборів, їдальня і сцена, всі ці приміщення можуть утворювати єдиний зал, в який можна пройти з головного вестибюлю школи. Проходи і опори додають всьому комплексу легкість, яку ще більше посилюють скляні стіни.

Найбільший інтерес представляє корпус майстерень і лабораторій, в якому застосований принцип стіни-екрана. Це призма з трьома скляними фасадами; усередині неї прихована залізобетонна конструкція, до якої за допомогою консольних виносів підвішені скляні стіни. І цей новаторський в конструктивному сенсі прийом, викликаний функціональними вимогами максимальної освітленості приміщення, був застосований вперше саме в цій будівлі.

Будинки для професорів і викладачів Баухауза, також побудовані Гропіусом, відрізняються компактністю раціонально вирішеного плану при досить складних загальних контурах.

Архітектура одержала розвиток в діяльності Баухауза лише після 1928 р., коли ним став керувати архітектор Р. Меєр. В цей час студенти Баухауза спеціалізуються на проектуванні житлових і громадських будівель масового характеру і беруть участь в будівництві. Політичні погляди Меєра, пов'язаного з комуністичною партією, викликали незадоволення місцевої влади Дессау, і він був вимушений піти в 1930 р. з Баухауза. В 1933 р. Баухауз був закритий гітлерівською владою як «кублo більшовицьких ідей». З приходом до влади фашистів більшість провідних архітекторів покинула Німеччину. Серед них були Гропіус, Міс ван дер Рое, Мендельсон, Таут. З тих, що залишилися (Херінг, Шарун, Пельци) тривалий час були без роботи. Період, коли Німеччина була одним з центрів формування нового архітектурного напрямку, що завоював в подальші роки всі капіталістичні країни, завершився.

Контрольні запитання:

1. Який вплив на розвиток функціоналізму в Європі мали філософські течії та школа Баухауз.
2. Хто був засновником школи Баухауз та в чому полягав його задум?
3. Розкрийте сутність творчих методів Баухауза.
4. Які головні цілі та завдання ставилися в школі Баухауз.

ЛЕКЦІЯ 18

ТВОРЧІСТЬ МІС ВАН ДЕР РОЕ

Людвіг Міс ван дер Роє (Mies van der Rohe, Ludwig) (1886 – 1969), американський архітектор німецького походження, один з основоположників «інтернаціонального стилю», для якого характерне використання правильних геометричних форм. Його роботи справили помітний вплив на наступні покоління архітекторів. Споруди Міс ван дер Роє, виконані із сталі і скла, відрізняє чітке пропорційне рішення як основної маси будівлі, так і її внутрішнього простору, а також підкреслений акцент горизонталей і вертикалей.

Людвіг Міс ван дер Роє народився 27 березня 1886 в Ахені (Німеччина). Від батька, каменяря за професією, Міс ван дер Роє успадкував досконале знання можливостей кам'яних конструкцій. Приїхавши в 1905 до Берліна, він став учнем відомого німецького меблевого майстра Б. Пауля. З 1908 працював у майстерні П. Беренса, де у той час навчалися багато знаменитих майстрів сучасної архітектури, зокрема В. Гропіус і Ле Корбюзьє. В 1912 Міс ван дер Роє переїхав до Гааги; там він познайомився з роботами Х. Берлаге, що справили великий вплив на формування його стилю. На становлення архітектурних принципів Міс ван дер Роє вплинули також концепції нідерландської групи «Де Стайл» і російського конструктивізму.

Міс Ван дер Роє свої новаторські ідеї утілює в серії проектів, які стали пророчими для всієї його подальшої творчості. В цих проектних роботах, зокрема в проектах хмарочосів з навісними скляними стінами, містилася майже фантастична для тих років пропозиція використовувати можливості сталевих і залізобетонних каркасів і скла. Для його перших післявоєнних робіт характерні лаконічні, але дещо важкі форми – монумент Карлу Лібкнехту і Розі Люксембург в Берліні (1924; рис. 18.1); житловий будинок в Берліні; заміський будинок Вульфа в Губені.

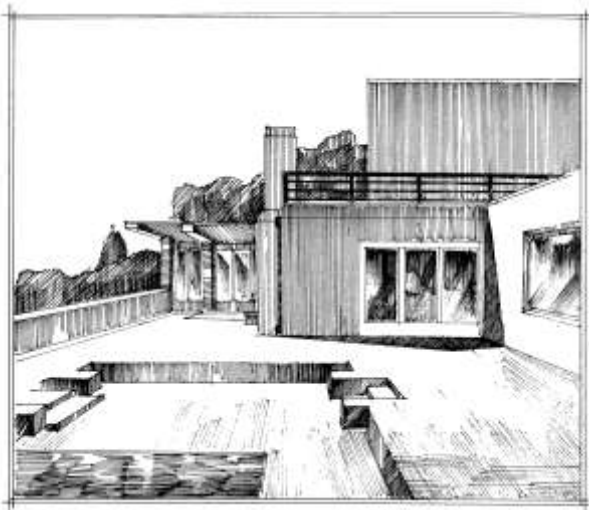


Рис. 18.1 – Міс Ван дер Роє. Заміський будинок Вульфа в Губені (рис. Я.Голованчикової).

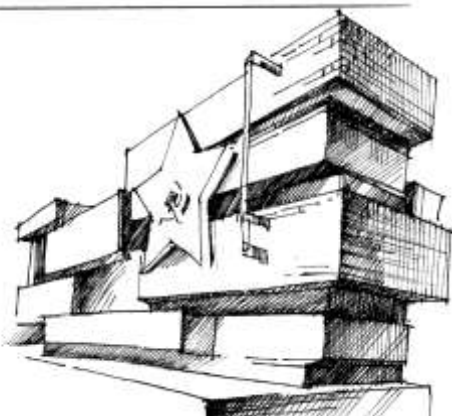


Рис. 18.2 – Міс Ван дер Роє. Монумент Карлу Лібкнехту і Розі Люксембург в Берліні, 1924 р.; (рис. А. Дубенцової).

Житловий будинок в селищі Вейсенгоф впритул підводить Міс ван дер Рое до найзначніших його досягнень. Таким виявився павільйон Німеччини на Міжнародній виставці в Барселоні (1929 р., рис. 18.3) – кращий з його творів європейського періоду. Плоску плиту перекриття споруди підтримують тонкі металеві опори; стіни, звільнені від конструктивної функції, тільки розчленовують і організовують простір. Вони не утворюють закінчених об'ємів, не замикають простір, але ніби спрямовують його безперервну течію. Чітка межа між внутрішнім і зовнішнім простором в цій споруді відсутня. Виразність композиції посилена контрастами матеріалів – травертину і оніксу – облицьовування стін, скла різних кольорів і блискучої сталі опор. В композицію будівлі введено строгих контурів водоймище з бронзовою фігурою танцюючої дівчини, що стоїть посеред нього (скульптор Р. Кольбе).

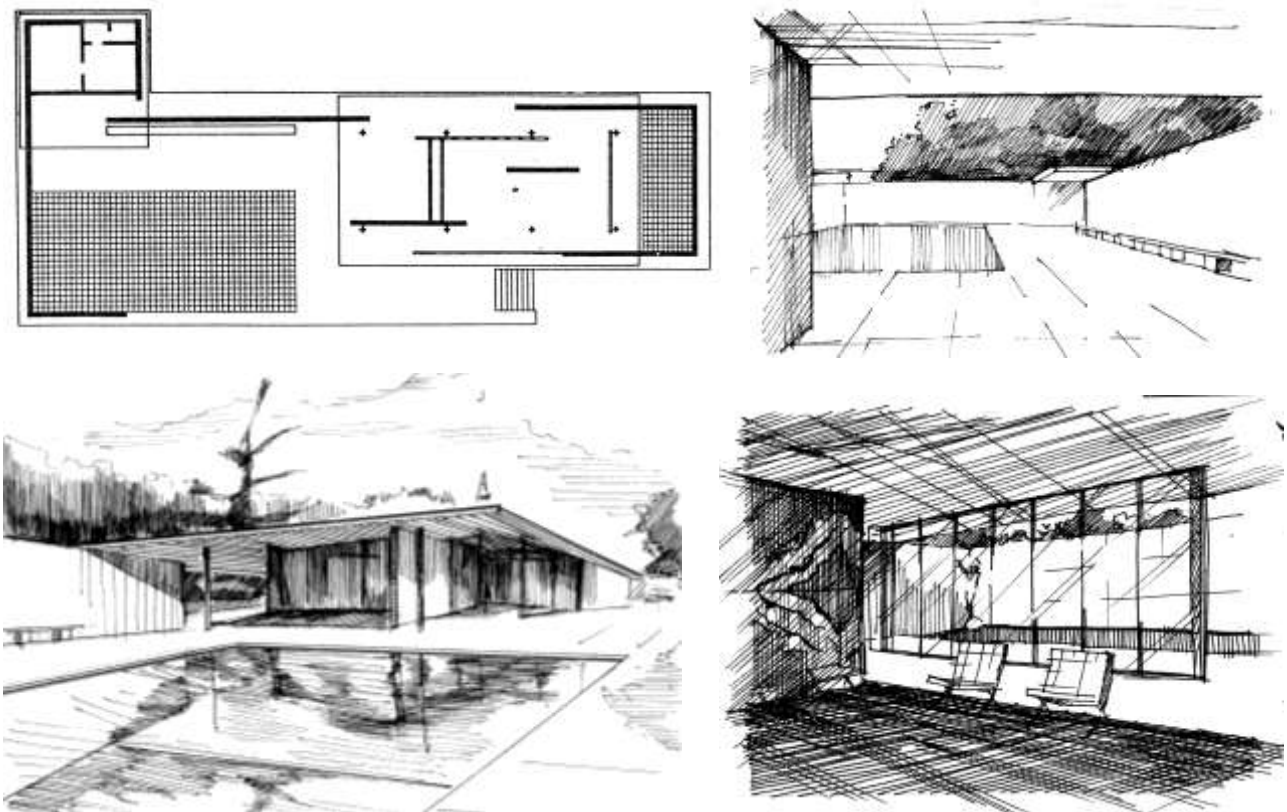


Рис. 18.3 – Міс Ван дер Рое. Павільйон Німеччини на Міжнародній виставці в Барселоні, 1929 р. (рис. А. Дубенцової, М. Алексієнко).

Щодо функціонального призначення павільйону то Міс ван дер Рое говорив: «Будівля має довге життя, вона переживає більшість з своїх первинних функцій і тому повинна відповідати іншим цілям, і єдиним незмінним чинником в часі має залишатися її краса». Павільйон в Барселоні був початком діяльності Міс ван дер Рое, як майстра витончено-елегантних унікальних творів сучасної західної архітектури. Концепція єдності внутрішнього простору споруди, заявлена павільйоном, одержала послідовний розвиток в подальшій творчості майстра. Прикладом може служити побудована ним в 1930 р. в Брно (Чехословаччина) вілла Тугендхата, в якій принципи барселонського павільйону застосовані до житлового будинку (рис. 18.4). Тут – та ж концепція вільного плану із структурою у вигляді металевих стовпів і стін-екранів, усередині якого «переливається» простір. Слід зазначити, що принцип зливої просторової системи був дотриманий в нефункціональній

споруді павільйону, але в поєднанні з системою процесів, пов'язаних з житлом, породив низку суперечностей.

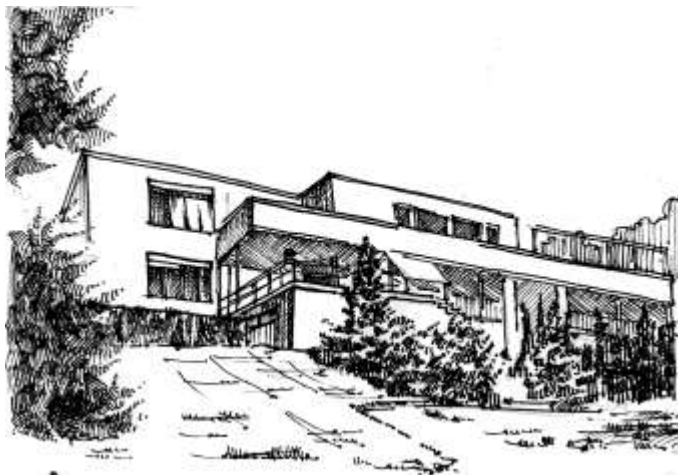
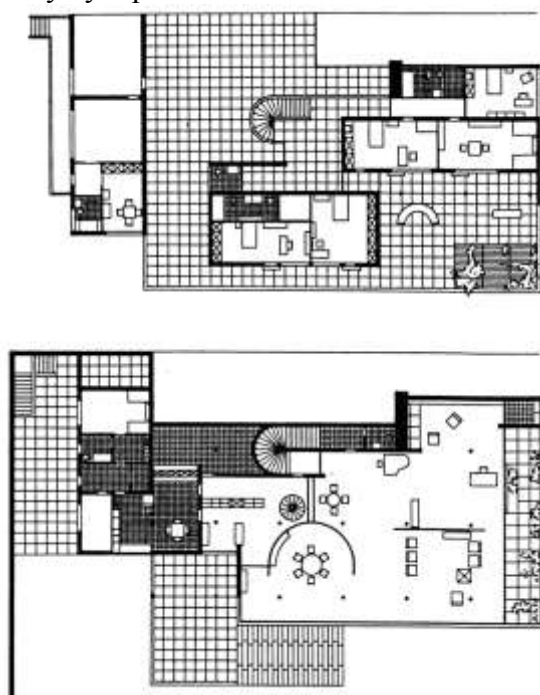


Рис. 18.4 – Міс Ван дер Рое. Вілла, Тугендхата в Брно, 1930 р. (рис. Я.Колісник, А.Дубенцової).

У 1926 Міс ван дер Рое був вибраний віце-президентом Німецького Веркбунда, професійної асоціації архітекторів і майстрів декоративного мистецтва і промислового дизайну, а в 1927 був призначений директором знаменитої виставки Веркбунда в Штутгарті. Авторитет творця Барселонського павільйону і вілли Тугендхата дозволив Міс ван дер Рое зайняти в 1930 році почесний пост директора Баухауза. Баухауз був безпрецедентним експериментом, що проводився в післявоєнній Німеччині з метою досягти єдності промисловості та мистецтва.

Після приходу до влади фашистів архітектор залишив Німеччину і переселився в США. В 1938 він очолив архітектурний факультет інституту Армора (нині Технологічний інститут) в Чикаго, для якого спроектував університетське містечко. Багато будівель, побудованих ним – наприклад, Краун Хол, будівля факультету архітектури – функціонують дотепер (рис. 18.5).



Рис. 18.5 – Міс Ван дер Рое. Краун Хол, будівля Технологічного інституту в Чикаго (рис. Г. Ясецької, А. Сергєєвої).

Серед інших робіт, виконаних ним в США, «Скляний будинок», побудований для Едіт Фарнсворт поблизу Чикаго (шт. Іллінойс, 1950). Будинок є повністю зашкльеним білим каркасом, що стоїть на підведеній на стійках над рівнем розливу води плиті. Скляні стіни відокремлені від несучих стійок, підкреслюючи тим самим ефемерність конструкції. В будинку немає внутрішніх перегородок, він складається з єдиної кімнати, повністю розкритої в оточуючий його пейзаж. Єдиним замкнутим об'ємом є санвузол і підсобне приміщення. Будинок одночасно контрастує і зливається в єдине ціле з природою (рис. 18.6).

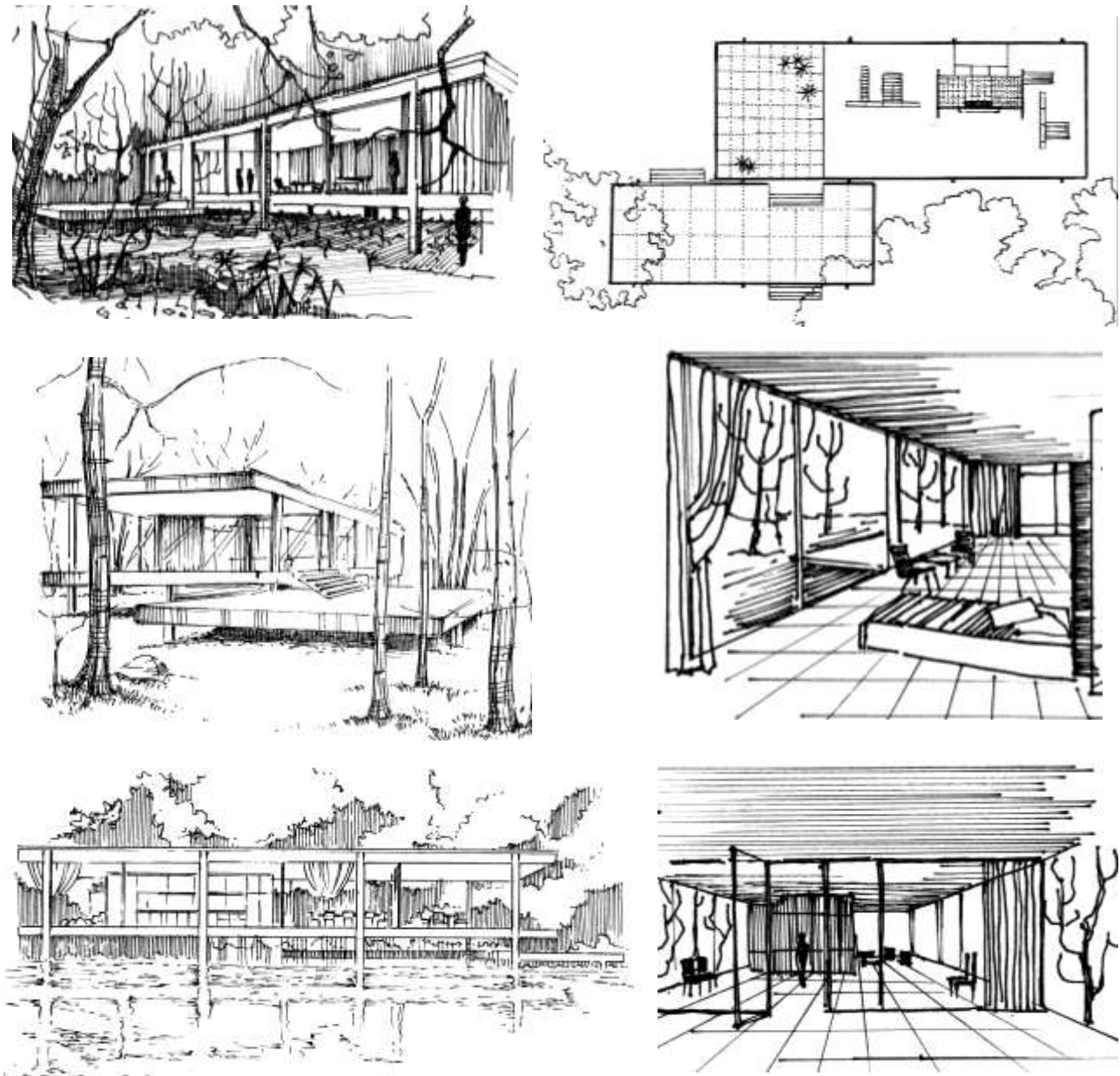


Рис. 18.6 – Міс Ван дер Рое. «Скляний будинок», побудований для Едіт Фарнсворт поблизу Чикаго (шт. Іллінойс, 1950 р.) (рис. А. Сергєєвої, О. Микуленко, А. Дудченко).

Міс ван дер Рое поступово робить висновок, що вимогам несприйнятливості до змін функцій може відповідати тільки будівля, що має один єдиний, нерозчленований, універсальний простір. Тільки такий простір міг надати максимум свободи для можливих майбутніх його змін, що продиктовані вимогами часу. Відносно форми, то цей простір міг бути найдоцільніше виражений у вигляді лаконічного прямокутного об'єму.

Відомі серед його робіт декілька будинків у Чикаго, зокрема знамениті будівлі на Лейкшор-драйв з суцільним склінням фасадів (1951) і хмарочос Сигрем-білдінг в Нью-Йорку (в співавторстві з Ф. Джонсоном, 1958, рис. 18.7). Головною роботою архітектора в Європі стала Нова національна галерея в Берліні (1968). Створені ним еталони «інтернаціонального стилю» широко тиражувалися в 1950-60-х роках, але пізніше їх відвертий мінімалізм був підданий критиці в архітектурній теорії постмодернізму.

Міс ван дер Роє не дарма вважається одним з найвідоміших архітекторів 20-го сторіччя. Його внесок в світову сучасну архітектуру складно переоцінити. Починаючи свої розробки в сфері функціоналізму, він поступово йде від них у пошуках абсолютної ідеальної геометрії форми. Міс починає нехтувати звичними побутовими вимогами, що суперечить початковим вимогам функціоналізму «Функція визначає форму». Таким чином, Міс поступово відходить від принципів, які він сам же і розробляв у Німеччині на початку своєї кар'єри. Але тим самим він просувається вперед, керуючись принципом «Менше – означає більше» (Less is more), Міс розвиває концепцію «універсальної» будівлі – гранично простого за формою скляного паралелепіпеда, поверхня якого розчленована стійками, що рівномірно повторюються. Він говорить своє нове слово в архітектурі.



Рис. 18.7 – Міс Ван дер Роє. Хмарочос Сигрем-білдінг в Нью-Йорку (в співавторстві з Ф. Джонсоном, 1958) (рис. А. Дудченко, О. Віскової, Г. Ясецької).



Контрольні запитання:

1. Охарактеризуйте творчий шлях Міс ван дер Роє.
2. Розкрийте сутність творчих методів Міс ван дер Роє.

3. Поясніть концепцію «універсального простору» Міс ван дер Роє.

ЛЕКЦІЯ 19

МАШИННА ЕСТЕТИКА ТА ЕМОЦІОНАЛЬНІ НАПРЯМКИ В АРХІТЕКТУРІ ФРАНЦІЇ ХХ СТ. (ТВОРЧІСТЬ ЛЕ КОРБЮЗЬЄ)

Двадцятиріччя між Першою і Другою світовими війнами було для Франції часом становлення нової архітектури. Сильний вплив на хід розвитку французької архітектури з початку століття робив прогрес в галузі будівельної техніки. Можливості, закладені в залізобетоні, як матеріалі архітектури, переваги стандартизації і заводського виготовлення збірних елементів, поява таких конструкцій, як рамна і консольна, зменшення маси стіни, її товщини, плоский дах – все, що надає велику свободу в проектуванні, були підхоплені і сприйняті архітекторами нового напрямку. Вони стали поштовхом до розвитку теоретичної думки, до обґрунтування принципів нової архітектури, яка почала формуватися у Франції в першому десятилітті ХХ ст.

Нова течія базувалася на запереченні стилізаторства і ретроспективізму. З одного боку, вона базувалася на реальній основі прогресу будівельної техніки, з іншого – випробовувала на собі вплив надмірного захоплення «машинною технікою» взагалі, що позначалося на її естетиці, а іноді прямому наслідуванню машинних форм, форм пароплавів, літаків, автомобілів. Нарешті, нові архітектурні теорії склалися в той період у Франції під сильним впливом змін в живописі, що наклало помітний відбиток на конкретні форми, в яких вони утілювалися.

У Франції ці теорії пов'язані, в першу чергу, з творчістю Ле Корбюзьє, що в яскравих, полемічно загострених формулах виразив передові архітектурні ідеї свого часу. Тісно пов'язані з історією французької архітектури міжвоєнного двадцятиріччя також імена О. Перре, Т. Гарнье, Л. Соважа, Е. Бодуена, М. Лодса.

Містобудування міжвоєнного періоду в основному було обмежене двома напрямками: відновними роботами в зруйнованих війною містах і створенням нових житлових комплексів, робочих селищ і невеликих міст-супутників, об'єднаних під назвою «сіте-жарден».

У 1919 р. був оголошений відкритий конкурс на план розбудови і розвитку Парижа. Серед проектів, що з'явилися у Франції в 1918 – 1939 рр., значний інтерес викликають дві роботи. Одна з них – проект реконструкції центральної частини Парижа, відомий під назвою «План Вуазен» – експериментальний проект, з яким в 1925 р. виступив Ле Корбюзьє на Міжнародній виставці декоративного мистецтва, що справив значний вплив на розвиток теоретичної думки свого часу, але що не торкнувся офіційного містобудування. Інша – схема районного планування «Великого Парижа» (1932 – 1941 рр.), розроблена під керівництвом Анрі Проста, – є масштабним комплексом конкретних заходів, що відповідали невідкладним потребам міста.

У ці роки будується ряд критих ринків, серед яких один з найбільших – ринок в Реймсі (1928 – 1929, арх. Е. Мегро). Одержує подальший розвиток традиційний у Франції складний тип критого ринку із залом для святкувань; іноді такий комплекс об'єднується з кінотеатром, з приміщеннями профспілок і місцевих громад. Народний будинок в Кліши, названий також критим ринком (1939, архітектори Е. Бодуен і М. Лодс, інж. Ж. Пруве), є цікавим прикладом будівлі такого типу. Його особливість – універсальні приміщення, габарити яких легко можуть бути змінені завдяки мобільним металевим конструкціям перегородок, елементів перекриття і даху.

У цей період стали виникати і розповсюджуватися робітничі молодіжні клуби різних видів – міські та сільські. Постало питання про створення Будинків культури (початок формування архітектурного типу Будинків молоді та культури і Будинків культури припадає

вже на роки після Другої світової війни). Ті ж причини сприяли розвитку спорту і дали поштовх до масового розповсюдження туризму. Це поставило перед робочими організаціями завдання створення спеціальних баз для відпочинку, дитячих таборів.

Помітні зміни відбулися в міжвоєнний період в структурі шкільної будівлі: в її загальній планувальній схемі, організації основних приміщень – класів. Характер будівлі поступово втратив риси казармової і офіційності. Разом з традиційним прийомом спорудження школи у вигляді компактного трьох - і чотириповерхового блоку з'являється асиметричний план, що об'єднує в один комплекс чоловічу і жіночу школи з дитячим садком, чітко розділені, з самостійними гральними майданчиками і дворами. Характерними рисами школи (найчастіше одно - або двоповерхової) стали великі засклені поверхні (що дають іноді занадто багато світла), зв'язок приміщень з садом, двором (тераси, галереї, розсувні перегородки). Дві школи, побудовані в 30-х роках в Паризькому районі, відносять до найвідоміших споруд нового напрямку архітектури у Франції: школа імені Карла Маркса у Вільжюїфі (1931 – 1932 рр.) арх. А. Люрса і школа в Сюрен (1935) архітекторів Е. Бодуена і М. Лодса. Шкільні корпуси з дворами утворюють цілісність, в якій вільні простори виконують не менш активну роль, ніж сама будівля. Архітектурний вигляд будівлі визначається прийнятим типом конструкції (залізобетонний каркас із заповненням з блоків малої теплопровідності), разом з тим він позбавлений сухості і схематизму завдяки вільному плануванню, хорошим пропорціям, великій кількості повітря і світла, що наповнюють будівлю, яка здається легкою і є видимою наскрізь через широко засклені отвори.

Тут є класи з розсувними стінами, що овіаються повітрям з усіх боків; класи просто неба, захищені лише зеленою огорожею; басейни і т.д. Розташовані в окремих об'ємах класи з'єднувалися з головною будівлею через криті переходи. Архітектура школи дуже характерна для творчої манери Бодуена і Лодса: свобода і гнучкість загального прийому планування поєднується в ній з ясністю і регулярністю, навіть симетричністю в основних лініях, а форми будівлі чітко відображають її конструкцію і функціональне призначення.

У даний період значна частина французьких архітекторів раціоналістичного характеру, використовуючи нову техніку і залишаючи голою конструкцію, підтримували позиції класичної школи в прийомі рішення плану, в об'ємній побудові будівлі, в трактуванні її архітектурних форм. Найкрупнішим представником і послідовником цього напрямку був О. Перре (1874 – 1954).

Його роботи міжвоєнного часу продовжують лінію розвитку, позначену в перших творах: з одного боку, неодмінна вимога правдивості вираження конструкцій, з іншого – вірність загальним принципам класицизму, прагнення зв'язати нову конструкцію із залізобетоном з історичною традицією французької архітектури. Із залізобетоном, його специфікою як матеріалу пов'язане те виняткове значення, яке Перре додавав каркасу будівлі.

Серед будівель, побудованих Перре в роки між двома війнами, одна з ранніх і найвідоміших – це церква Нотр-Дам-дю-Ренсі в Парижі (1922 – 1923). Чудовий інтер'єр церкви, цілісність внутрішнього простору якої є результатом легкості залізобетонної конструкції. Чотири ряди струнких стовпів, несучих тонкі склепіння, лише намічені три нефи, але фактично вони не розділяють залу. Зовнішні стовпи стоять на деякій відстані від стіни, яка відділилася від несучої конструкції і є захисним екраном, який переважно складається з бетонних ажурних ґрат, замінюючи вікна, пропускають світло. Проте фасад церкви несподівано буденний, незважаючи на могутню вертикаль дзвіниці, що походить від традиційного образу.

До значних робіт міжвоєнних років входять такі споруди Перре, як театр на Міжнародній виставці декоративних і прикладних мистецтв в Парижі 1925 р. з трьохпортальною сценою, що проіснував всього декілька місяців, але чудовий і славився низкою новаторських пропозицій, що розкривали нові можливості театральної дії; Палац дерева на тій же виставці; будівлі Морського міністерства (1931 – 1932), Національної меблевої мануфактури (1935) і Музею техніки (1938).

До числа архітекторів, що працювали в тому ж напрямі раціоналізму, належать А. Соваж, Л. Боньє, Ф. Лекер та ін.

Серед імен французьких архітекторів, що в 20-х роках були в авангарді нової архітектури, найвідоміше – це ім'я Ле Корбюзьє (1887 – 1965). Одночасно архітектор, художник і теоретик, він був найяскравішим представником того прагнення до повного перегляду самих основ архітектури, без якого не міг відбутися, нарешті, відхід від традиційної системи мислення, що гальмувала формування нової архітектурної концепції. Гострота постановки проблем і новаторство в їх рішенні, доведення кожної ідеї до її логічного завершення – це характерні риси його творчості. Споруди Ле Корбюзьє 20 – 30-х років були продовженням його теорій і невіддільні від них.

Підвищений інтерес до творчості народів всіх континентів і епох був однією з особливостей художньої атмосфери, в якій з початку століття відбувався у Франції розвиток живопису, скульптури, архітектури. В своїх пошуках нової архітектурної мови Ле Корбюзьє був тісно пов'язаний з цими течіями, взаємовплив яких (так характерний для того часу) був проявом спільності змін, що відбувалися в різних сферах мистецтв. Так, загальними для них були: прагнення до очищення, перегляду самих основ, «відцентрові» тенденції всередині даного виду мистецтва, спроби вийти за межі специфічних (і, здавалося, непорушних) для цього виду художніх засобів; аналітичний характер кількох течій (в першу чергу кубізму), їх сприйнятливість до впливу філософських ідей і подій в науці. Питання простору і часу, «переосмислення в плані мистецтва набули особливого значення в живописі кубістів.

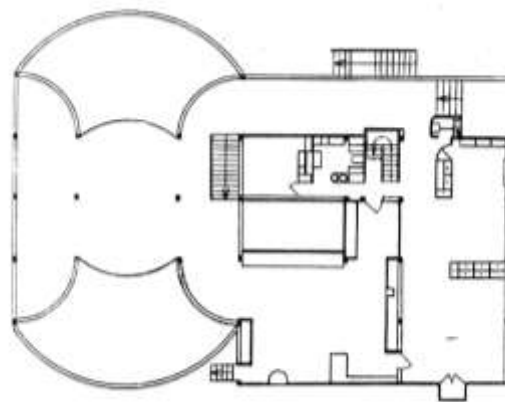


Рис. 19.1 – Ле Корбюзьє. Павільйон «Еспрі-Нуво» на Міжнародній виставці 1925 р. в Парижі (рис. Я. Голованчикової).

Теми, які проходять через все творче життя Ле Корбюзьє, – це містобудування і житло, узяті в широкому розумінні всього архітектурного оточення людини. Над ними він працював незалежно від наявності замовлень, які для нього звичайно були лише приводом, щоб виступити з виношеною і розробленою архітектурною ідеєю. В перші роки після війни 1914 – 1918 рр. роботи Ле Корбюзьє в галузі архітектури житлового будинку були зосереджені на невеликому, дешевому індивідуальному житлі для масового будівництва. Тут формувалися його теоретичні ідеї, що далеко виходили за рамки типологічної задачі і сформульовані їм у відомих «п'яти пунктах» сучасної архітектури (1926 р.): **будинок, піднятий на стовпах, дах-сад, вільний план, горизонтальне вікно уздовж фасаду, вільний фасад.**

П'ять відправних точок сучасної архітектури:

1. Опори-стовпи: Будинок на окремих опорах. Раніше будинок був забитий в землю, в темних і часто сирих місцях. Залізобетон дає нам окремі опори. Тепер будинок в повітрі, високо над землею; під будинком знаходиться сад, на даху будинку теж сад.

2. Дахи-сади: Залізобетон – це новий матеріал, що дозволяє створити сад на даху будівлі. Міркування технології, економії, зручності та психології приводять нас до вибору

даху-тераси.

3. Вільне планування: Дотепер стіни будівлі були її несучими елементами, планування будинку повністю залежало від стін. Використання залізобетону допускає вільне планування. Поверхи більше не відділятимуться один від одного, немов відсіки. Звідси – більша економія житлового об'єму, раціональне використання кожного кубічного сантиметра, велика економія коштів.

4. Розташування вікон уздовж фасаду: вікно – один з найважливіших елементів будинку. Вікна можуть бути протягнуті уздовж всього фасаду, від одного кінця до іншого.

5. Вільний фасад: опори винесені за межі фасаду, всередину будинку. Перекриття кріпляться на консолях. Відтепер фасади – це легкі пластини ізолюючих стін і вікон. Фасад звільнений від навантаження.

Живим втіленням цих принципів були побудовані Ле Корбюзьє вілли в Парижі і його передмістях: будинок Озанфана (1922 р.), вілла Ла Роша (1923 р.), Будинок Кука (1926 р.), вілла Стайн (1927 р.), вілла Савой в Пуассі (1929 – 1931 рр., рис.19.1). По ясності свого архітектурного вигляду, по лаконічності форм вілла в Пуассі займає серед них одне з перших місць. Будинок стоїть на відкритій ділянці парку і піднятий над землею; тонкі опори підтримують прорізаний горизонтальним вікном невисокий паралелепіпед житлового поверху. На другому поверсі, на терасі, куди виходять житлові кімнати, влаштований висячий сад. На плоскому даху – солярій, захищений з трьох сторін криволінійною стіною, що наближається формою до овалу. Ця тонка стіна-екран, зовні виглядає як великий білий циліндр, є важливим елементом об'ємної композиції будинку, яка пом'якшує прямокутні його контури.

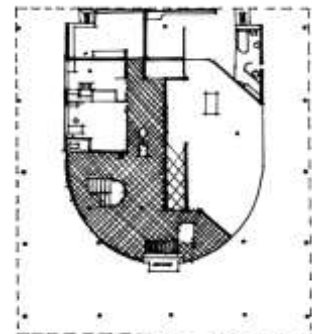
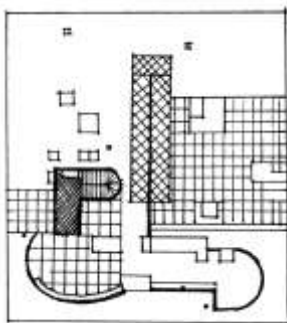
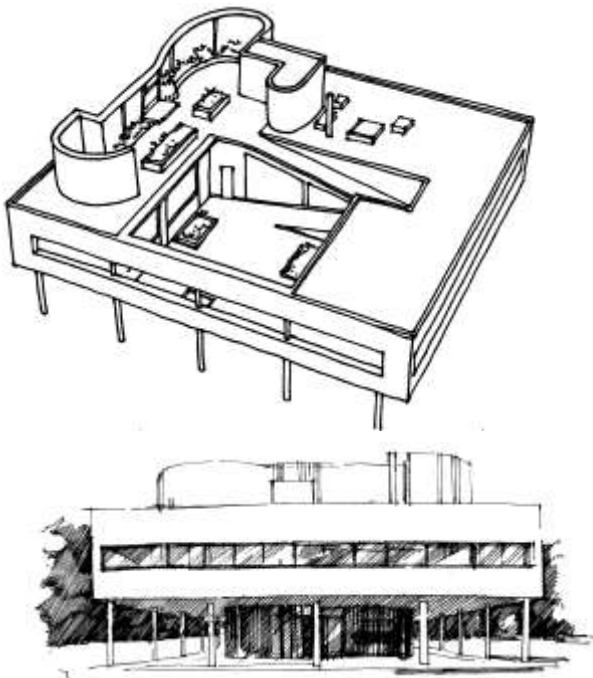


Рис. 19.2 – Ле Корбюзьє. Вілла Савой в Пуассі, 1929 – 1931 рр. (рис. О.Віскової, А.Дудченко, А.Дубенцової).

Єдині невеликі сходи усередині будинку є службовими: пологий пандус, що йде із землі до плоского даху, сполучає всі три рівні будинку. На думку Ле Корбюзьє, архітектура будинку розгортається перед відвідувачем під час його обходу, відкриваючи перед ним «аспекти постійно нові, несподівані і часом дивовижні». Ця різноманітність (в якому чинник часу, тобто рухи, переміщення глядача, виконує особливо важливу роль) досягається тут при жорсткій системі стояково-балочної конструкції, де розташовані на рівних відстанях стійки підтримують прогони, що підтримують однакові балки перекриття: вільний план, незалежний від каркаса будівлі.

Роботи Ле Корбюзьє в галузі містобудування включають як наукові дослідження, які він вів безперервно протягом 20 років і які допомогли йому розвинути позитивні елементи містобудівної теорії, так і конкретні проекти. Серед перших одне з головних місць займає план реконструкції центру Парижа, так званий «План Вуазен» (1925 р.), в якому розвивалася ідея міста, задуманого на двох рівнях, з баштовими будинками, що стоять окремо і величезними озелениними просторами.

У 30-х роках Ле Корбюзьє розробляє кілька містобудівних проектів (Алжир – Немур, Барселона, Буенос-Айрес, Монтевідео, Сан-Паулу, «Париж 1937» та ін.).

Ле Корбюзьє активно шукає нові форми і для громадської будівлі. Широку популярність здобув його конкурсний проект Палацу Ліги Націй в Женеві (1927 р.), вільний план і функціональні форми якого ламали традиційні уявлення, що виходили далеко за межі самої споруди». Цьому зв'язку будівлі з її оточенням сприяють відкритий перший поверх, крізь який видно парк, великі засклені поверхні стін. Простота легко сприйманого оком поєднання трьох об'ємів, обмежених гладенькими площинами глухих або суцільно засклених стін, є швидше уявною, як і простота лаконічних архітектурних форм будівлі. Вона заснована на комплексі композиційних прийомів, таких, як контраст прямокутного об'єму головного корпусу і плавних, зігнутих контурів бібліотеки і сходової башти, гра світла і тіні на їх поверхні. Використовуючи ефект зіставлення регулярного і вільного планування, Ле Корбюзьє композиційно пов'язує їх в один вузол шляхом переплетення окремих елементів цих різних «зон», їх проникання однієї в іншу.

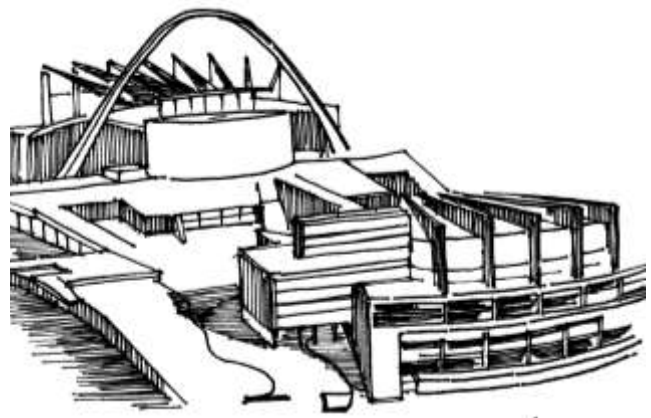
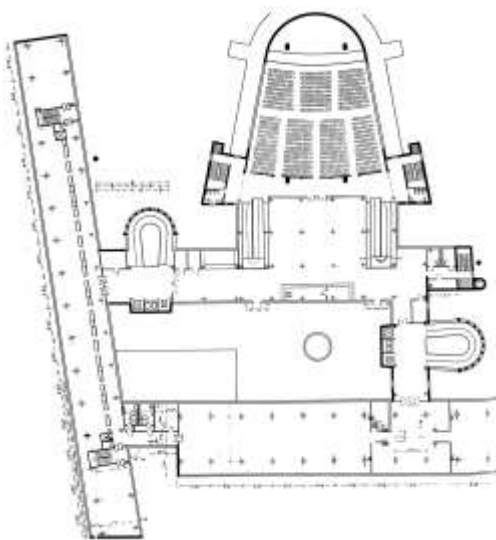


Рис. 19.3 – Ле Корбюзьє. План будинку Центросоюзу в Москві; Ле Корбюзьє. Конкурсний проект Палацу Рад в Москві, 1931 (рис. А. Дудченко).

Серед засобів художньої виразності, якими оперує Ле Корбюзьє, велику роль відіграє майстерність архітектурних деталей, пластичного завершення форми, що збагачує її цілою гаммою нюансів. Вишукана форма пілонів, різна залежно від їх розташування, профіль плити, що спирається на них, і відповідний цьому профілю ухил майданчика під головним корпусом; блискуче розроблені місця сполучення окремих частин будівлі (різних за

матеріалом), як, наприклад, вузол примикання стіни з рваного каменю до скляної стіни торця в бібліотечному залі. Широко використані в будівлі гуртожитку декоративні властивості різних фактур матеріалів: необробленої поверхні бетону і рваного каменю, скла і металу, облицювання кам'яними плитами.

Подібно гуртожитку швейцарських студентів, споруди і проекти Ле Корбюзьє 30-х років містять в собі багато рис, що одержали розвиток в могутній пластиці його післявоєнних робіт: штучні матеріали в них поєднуються з природними, з'являються криволінійні поверхні, фасадна площина стає тривимірною завдяки сонцезахисним прибудовам (вперше для споруд в Алжирі).

У 50-ті роки Ле Корбюзьє розробляє містобудівні пропозиції, готуючись до майбутньої реконструкції і до рішення невідкладних потреб, викликаних розрухою військового часу (до цього часу відноситься виникнення його ідей про «невимовний простір», про Модулоре). Майже одночасно будуються житловий будинок в Марселі (1947 – 1952), церква в Роншані (1950 – 1955), будинки Жауль в Неї (Париж, 1952 – 1956), розгортається великий цикл робіт в Індії в 1951 – 1965 рр.

Створюється генеральний план нової столиці штату Пенджаб – Чандігарх (рис. 19.4), його адміністративний центр – Капітолій, музей в Ахмадабаді і будівля текстильної Асоціації там же, ряд вілл. Ці споруди викликали сильний резонанс в архітектурному світі та були сприйняті або як дуалізм, що виявився в творчості художника, або як повна відмова від проголошеної ним в 20-х роках архітектурної концепції. Скульптурна масивність форм, інша відносно ранніх споруд образна характеристика затулили на якийсь час єдність художнього методу Ле Корбюзьє і безприкладну завзятість в розробці архітектурної ідеї.

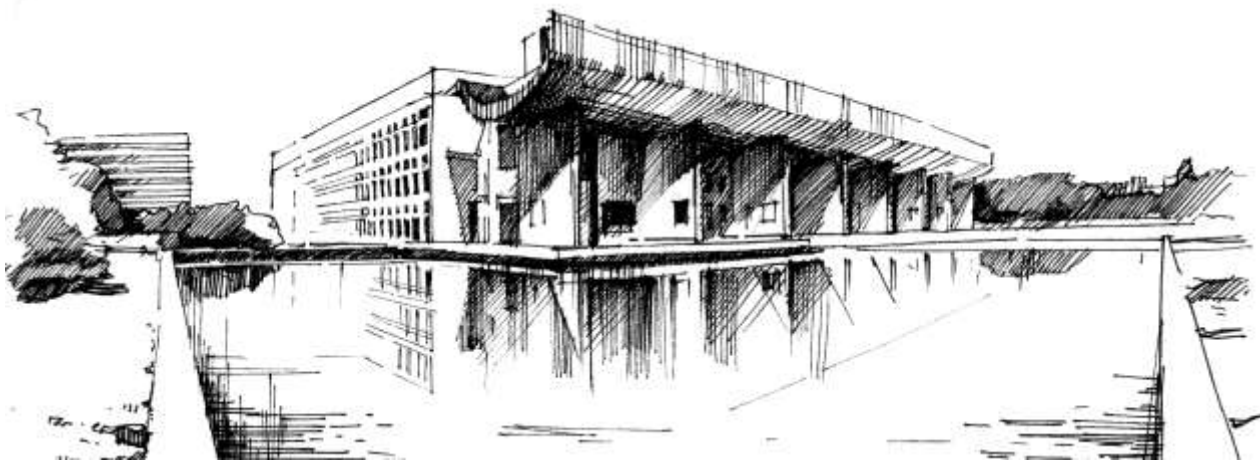


Рис. 19.4 – Ле Корбюзьє. Чандігарх, палац Асамблеї, 1962 р. (рис. А. Дубенцової).

Кожна із споруд Ле Корбюзьє післявоєнних років містить в собі підсумок багаторічних досліджень. Одне з найзначніших його творінь цього періоду – церква Нотр-Дам-дю-о в Роншані (1950 – 1955). Вимоги культу мали незначний вплив на задум споруди, далекий від релігійної символіки і традицій культової архітектури (рис. 19.5). Вони були лише відправною точкою для композиції.

План церкви вже містить в собі її пластичну і просторову характеристику: згорнуті, як завитки мушлі, об'єднані разом простір церкви і зона зовнішнього вівтаря, яка зливається з навколишнім простором, що виходить за межі будівлі. Будівля розкривається в навколишнє середовище плавно, з тією м'якістю, яка додає їй схожість з живим організмом. Приміщення церкви розширяється у напрямку на схід. Цей рух підхоплений і посилений пластикою криволінійної в плані південної стели, яка на своєму початку, в західній частині, має значну товщину і поступово звужується, ніби сходить нанівець завдяки вістрю зрізу, яким вона завершується. Стіна виходить за межі східного фасаду і відхиляється убік, розсовуючи межі церкви так, що весь пологий схил пагорба перед східною стіною з вівтарем під нависаючим

дахом (місце зборів паломників) включається в архітектуру будівлі. Просторове співвідношення між будівлею і її середовищем тут дуже відрізняється і від пасивного злиття споруди з ландшафтом, коли форми будівлі ніби продовжують рельєф місцевості та «зростають» з нього, і від різкого протиставлення архітектурної споруди навколишньому середовищу.

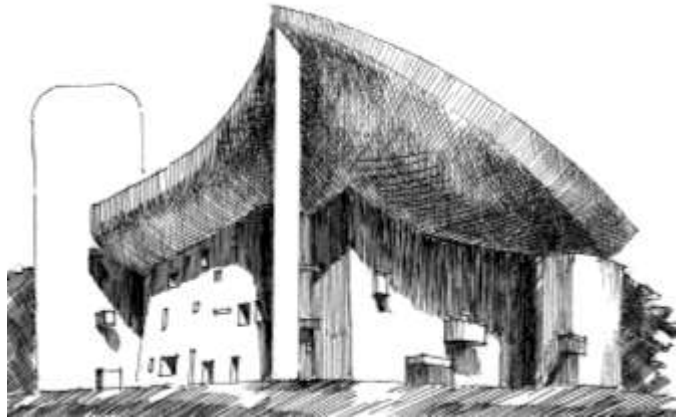
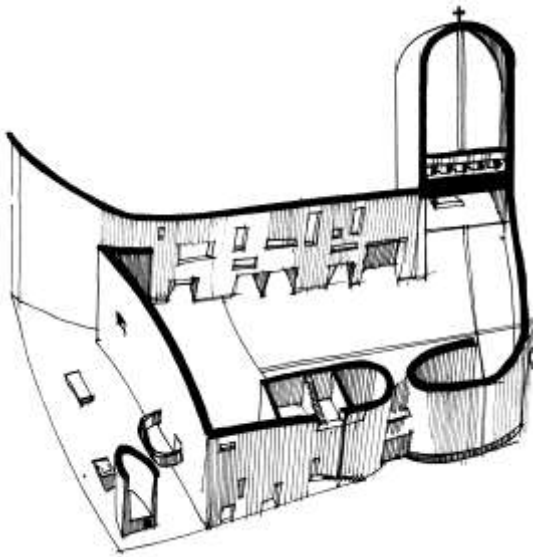


Рис. 19.5 – Ле Корбюзьє. Церква Нотр-Дам-дю-о в Роншані, 1950 – 1955 рр. (рис. Ю.Сосницького, Я. Голованчикової).

Пластична закінченість форм церкви доведена до ступеня скульптури. Першорядне значення для композиції має різноманітно використане освітлення, нюанси світлотіні в інтер'єрі з його комбінацією різних за величиною отворів з глибокими амбраурами і різними укосами, з вузькою щілиною в місці примикання даху до стіни. Система отворів і площин дає сильний потік світла в кожному з трьох напівкуполів, які підносяться над дахом і служать свого роду світлозбираючими засобами. Архітектура церкви виявляє властиву Ле Корбюзьє особливу властивість злиття пластичних мистецтв, їх взаємопроникнення і взаємного збагачення.

Житловий будинок в Марселі Ле Корбюзьє – приклад споруди, що виникла як відповідь на складний комплекс проблем – містобудівних, функціональних, конструктивних і в той же час володіє могутньою силою емоційної дії.



Рис. 19.6 – Ле Корбюзьє. Житловий будинок в Марселі. Модульор.

Сімнадцятиповерховий єдиний комплекс в Марселі (1947 – 1952) розташований серед парку на бульварі Мішле (рис. 19.6). Орієнтація квартир – на схід – захід, на північ виходить глухий торець. Будівля піднята на могутніх опорах. Вона включає 337 квартир 23 різних типів (квартири для неодружених, для мало- і багатосімейних), обслуговуваних п'ятьма коридорами – «внутрішніми вулицями», середня з яких, торгова, з'єднує квартири з різними установами торгівлі і обслуговування, розміщеними в будинку. Квартири розташовані на

двох рівнях, що дозволило розмістити коридори через два поверхи і дало можливість різко диференціювати кімнати по висоті, внести в інтер'єр житла просторові контрасти.

Марсельський будинок – це експеримент з цілою серією ідей в галузі стандартизації і сучасних методів будівництва і разом з тим плід містобудівної концепції, принцип якої — вільне розташування в просторі багатопверхових будівель. Це і досвід організації засобами архітектури певного способу життя із заданим співвідношенням індивідуального і колективного. Архітектура будинку красномовна. Вона не тільки формує побут мешканців, але і пристрасно апелює до їх духовного світу, затверджуючи своє право на те, щоб бути «мистецтвом в його вищому вираженні».

Від бульвару Мішле до будівлі, простий об'єм якої погляд охоплює відразу, що стоїть в глибині ділянки, у всьому діловому задумі і оркестровці пропорцій і далі через вестибюль (що належить стільки ж зовнішньому світу, скільки і інтер'єру), через темні коридори, що нагадують вулиці в південних містах та підсвічуються «забарвленим» світлом, які змінюються залитим сонячним світлом простором квартир, а потім тісним, здавалося б замкнутим, світлом верхнього поверху (дитячого садка), архітектор поступово розвертає просторову структуру будинку через зміну вражень до головного, завершального, коли при виході на дах-терасу відкривається грандіозний спектакль, в якому природа і архітектура виконують однаково важливу роль. Підтримане і посилене синтезом природних і створених людиною форм (завдяки точно знайденим співвідношенням між ближніми елементами будівлі і дальніми планами ландшафту) відчуття величезності споруди переростає у відчуття величчя оточуючої, яка складає зміст архітектури, її значення і мету. Сила емоційної дії ансамблю даху-тераси марсельського будинку така велика, що здається, ніби все різноманіття його композиції було лише підготовкою до цього моменту розкриття задуму архітектора.

Останній період творчості Ле Корбюзьє (кінець 50-х років – 1965 р.) складає природне продовження попередніх років у тематиці робіт, дослідженні архітектурних проблем. В ці роки були побудовані Музей західного мистецтва в Токіо (1957), гуртожиток бразильських студентів у Парижі (1959), монастир Сент-Марп-де-ла-Туретт поблизу Ліона (1957 – 1959), центр образотворчих мистецтв у Кембріджі (США, 1962) – роботи, сама відмінність образної характеристики яких обумовлена єдністю творчого методу, підходу до рішення поставленої задачі.

У проектах і спорудах цього періоду головне місце займає проблема архітектурного простору, що становить істотну частину і теоретичних робіт Ле Корбюзьє: з нею пов'язане і створення Модулора (1942 – 1949) – системи гармонійно пропорційних величин, запропонованих як модульні розміри для промисловості і будівництва. Особливо широко використовуються в роботах цих років композиційні можливості взаємодії між будівлею і її оточенням. У середині будівлі Ле Корбюзьє досягає інтеграції простору не тільки по горизонталі, але й по вертикалі (шляхом комбінації різних рівнів, плавного переходу між ними, змінюючи жорсткий розподіл на поверхи), досліджує закономірності дії простору, що лежать за межами його зорового сприйняття. В останніх проектах з'являються також нові для Ле Корбюзьє композиційні прийоми поєднань – функціональної схеми будівлі з її архітектурною структурою, гармонійною системою пропорцій споруди з системою її подальшого розширення.

Ім'я Ле Корбюзьє, сміливого новатора в архітектурі, теоретика сучасної архітектури і містобудівного мистецтва, широко відоме у всьому світі. Ле Корбюзьє залишив величезний літературний спадок, який невіддільно пов'язаний з його творчістю. Протягом півстоліття Ле Корбюзьє виступав за створення нової архітектури, нового містобудування, за те, щоб забезпечити всіх і кожного гідним людини житлом.

Контрольні запитання:

1. Розкрийте сутність творчих методів Ле Корбюзьє.
2. Поясніть п'ять відправних точок сучасної архітектури за ствердженням Ле Корбюзьє.

ЛЕКЦІЯ 20

РОСІЙСЬКА ТА РАДЯНСЬКА АРХІТЕКТУРА І МІСТОБУДУВАННЯ ПЕРШОЇ СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТТЯ. НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ. ВПЛИВ АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА НА АРХІТЕКТУРУ XX СТ. (ТАТЛІН, ЛАДОВСЬКИЙ, ЛЕОНІДОВ)

20.1. Вплив авангардного мистецтва на архітектуру XX ст.

Промислова революція XIX – поч. XX ст. підірвала старий порядок. На зорі нового століття всі колишні істини в галузі людських знань, практичної діяльності, культури піддалися кардинальному перегляду. У сфері культури авангардистський рух XIX ст. перекинув століттями канони і норми, що склалися, поруйнували колишні традиційні уявлення.

Протягом першого десятиліття XX ст. авангардні течії в живописі неухильно рухалися убік безпредметності, тобто до абстракціонізму. В Росії, як відомо, абстракціонізм знайшов вираження в двох основних варіантах – конструктивному (Д. Малевич) і експресіоністичному (В. Кандінський).

Для визначення своїх абстрактних композицій К. Малевич застосував термін «супрематизм» (від латинського «suprem» – перевага, домінування). В 1915 р. на виставці «0.10» («нуль - десять») з'явився «Чорний квадрат», а поряд з ним – серія супрематичних полотен. Це був стрибок до безпредметності. Новий напрям повністю відмовлявся від образотворчого мистецтва і зводив живопис до декількох формальних фігур, що мали символічний зміст. Свій вихід з живопису до матеріального світу супрематизм почав, не перетворюючись з площинного в об'ємний, а розриваючи рамки картини і виходячи в якийсь ілюзорний простір, яким могла стати будь-яка поверхня будь-яких предметів. Малевич в свою концепцію супрематичного перетворення світу включав і архітектуру, і матеріальний світ. Але історично вийшло так, що супрематизм на рівні проектно-композиційної стилістики спочатку виплеснувся у вигляді орнаменту і декору на стіни будинків і на плакати, на тканину і на посуд, на речі побуту та ін.

Зовні супрематичні полотна К. Малевича – це гранично лаконічні економні геометричні фігури, кольорові або чорні: білі площини, квадрат, круг, хрест або поєднання геометричних фігур, організовані в просторовому полі, явно вказують на антигравітаційний характер їх походження. Ці поєднання нічого не зображають. Вони створюють моделі можливих просторових ситуацій, проекти організації просторових структур.

Заслуга «перекладу» супрематизму з площини в об'єм належить Л. Лісіцькому. В 1919-1921 рр. він створив свої «проуни» (проекти утвердження нового) – аксонометричні зображення знаходяться в рівновазі різних за формою геометричних тіл, які то покоїлися на твердій підставі, то немов сягали до космічного простору.

Прямим попередником або, можливо, родоначальником конструктивізму був В.Татлін. Із самого початку він намітив шлях до конструктивізму, затверджуючи новий рід мистецтва – скульптоживопис.

1914 р. після повернення із Парижа він зайнявся створенням контррельєфів – конструкторських композицій. Найважливішим завданням стала тут комбінація матеріалів та виявлення особливостей кожного з них. Фактура і колір також мають самоцінність. З подальшим розвитком Татлін все більш виразно формулює для себе це завдання. В його творах все більше виявлялася принципова винахідливість і відчуття доцільності, характерні для інженерної думки. Не випадково в 1920-х рр. художник почав займатися своїм знаменитим «летатліном» - літальним апаратом, що здатний без мотора пересуватися з людиною в повітрі.

«Контррельєфи» Татліна відрізнялися тим, що були підвішені в просторі на тросах. Так виникла ідея висячої композиції-конструкції, що знайшла своє втілення в проекті будівлі-пам'ятника, присвяченому «III Інтернаціоналу» (рис. 20.1). Будівля була баштовою

спорудою заввишки 400 м у вигляді відкритого металевго каркаса, усередині якого було роздільно підвішено 4 об'єми – чотири самостійні будівлі крупного розміру. Зовнішній каркас, що складається з похилої, консольно затисненої в землі щогли-ферми і двох сполучених з щоглою балок-спіралей, що підіймаються вгору проти ходу годинникової стрілки і об'єднаних ґратами із стійок і підкосів, був могутньою несучою просторовою конструкцією, що працює як єдине ціле. Підвішені до каркаса внутрішні корисні об'єми, що мали форми куба, піраміди, циліндра і півкулі, за проектом повинні були обертатися навкруги власних осей з різними швидкостями. Ці об'єми були задумані в металі та склі, а завдяки передачі основних навантажень на зовнішній каркас могли мати абсолютно вільне внутрішнє планування. Між собою і із землею вони з'єднувалися електричними підйомниками.

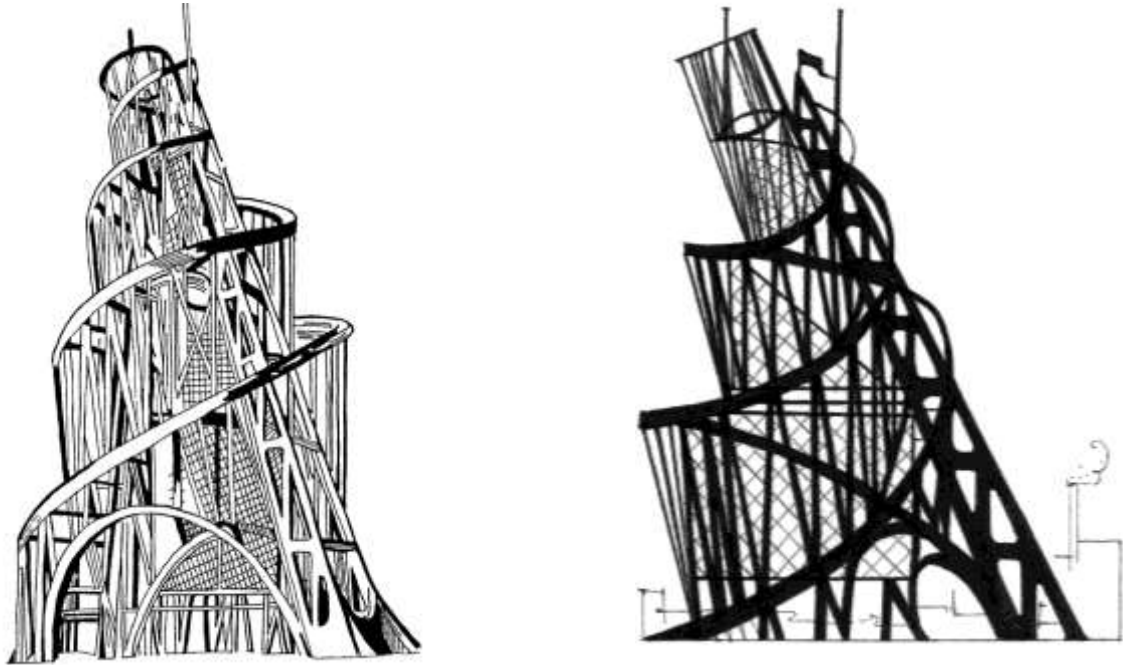


Рис. 20.1 – В.Татлін. Проект будівлі-пам'ятника, присвяченому «ІІІ Інтернаціоналу» (рис. Метельової Н.).

Формам проекту був наданий символічний характер: несуча основне конструктивне навантаження щогла-ферма одержала нахил паралельно земній осі, геометричні форми внутрішніх об'ємів і характер їх обертання були співвіднесені з формою і рухом Землі і т.д.

Серед архітекторів, що шукали нові раціональні шляхи в архітектурі поч. ХХ ст. в Радянській Росії, можна виділити Н. А. Ладовського. З його ім'ям пов'язана реформа архітектурно-художньої освіти в Московському Вхутемасе і розробка містобудівної концепції. Він вважав, що основним завданням архітектора є рішення просторових задач. «Архітектор, замислюючи ту або іншу споруду, повинен раніше компонувати тільки простір, не цікавлячись матеріалом і конструкцією, потім вже повинен почати думати про це – так легше працювати і результати будуть чіткішими і кращими». Ладовський розглядав основні чинники, що впливають на формоутворення в такій послідовності: простір – форма – конструкція. **«Простір, а не камінь – матеріал архітектури».**

Разом з педагогічною і теоретичною роботою Н. А. Ладовський бере активну участь в конкурсних проектах: Радянський павільйон на виставці в Парижі (1924), Смоленський ринок в Москві (1926), пам'ятник Колумбу в Санто-Домінго (1929) та ін., а також розробляє містобудівну концепцію розвитку структури міста, не порушуючи взаємовідношення основних функціональних зон. Проаналізувавши переваги і недоліки різних планувальних схем міста (зокрема лінійної і радіально-кільцевої), Ладовський до 1930 року розробив принципово нову схему міста, що розвивається. Ця схема була параболою, де по осі

розвивався громадський центр, який послідовно огинали зони: житлова, зелена і промислова. «Парабола» Ладовського давала можливість розвивати загальноміський центр при збереженні його ролі як планувального ядра. Ладовський пропонував використовувати цю планувальну схему для реконструкції Москви (рис. 20.2).

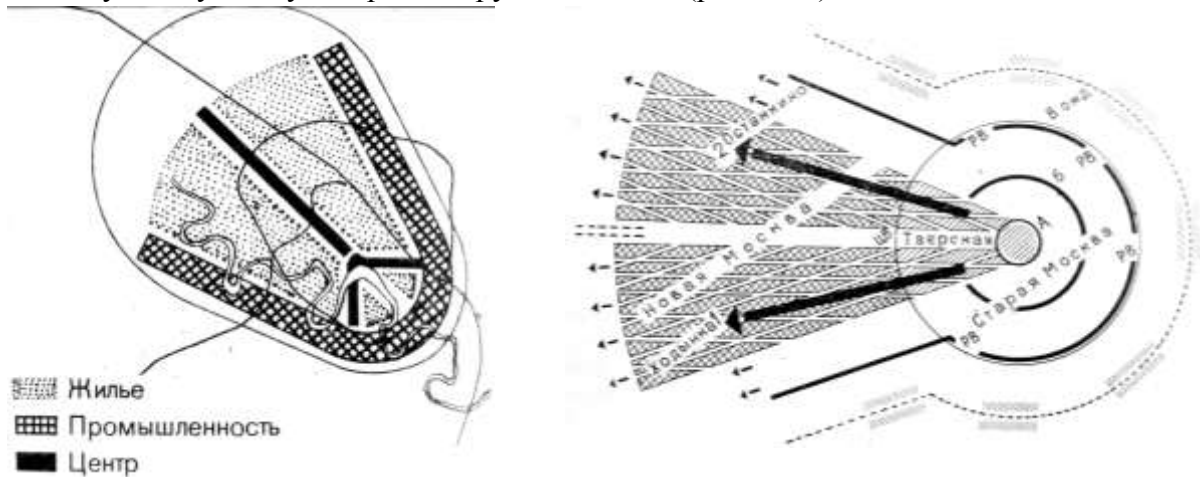


Рис. 20.2 – «Парабола» Н. А. Ладовського.

Яскравим представником «російського авангарду» поч. XX ст. був також І.І.Леонідов. Офіційно знехтуваний (після Леонідова залишилися проекти, ескізи і лише одна споруда – паркові сходи-амфітеатр в Кисловодську, рис. 20.3) Леонідов йшов своїм власним творчим шляхом. Він зберіг і розвивав своє унікальне бачення світу, свій підхід до архітектури, свою глибинну творчу думку. Світ Івана Леонідова яскравий, пронизливий і безмежний. В ньому укладено все: від дитячого майданчика на лужку перед будинком до будівництва Міста Сонця, від паркової вази – до гігантських, етично і культурно осмислених містобудівних систем.

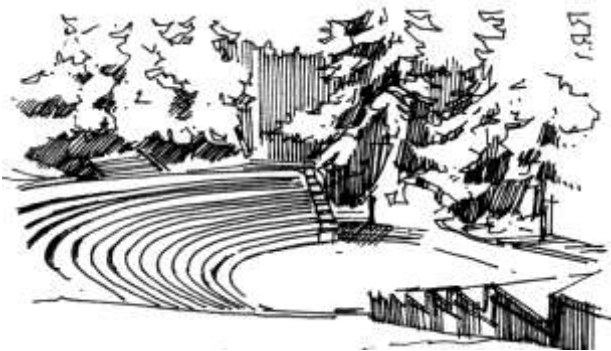


Рис. 20.3 – І. І. Леонідов. Паркові сходи-амфітеатр в Кисловодську (рис. А.Дубенцової).

Серед архітектурних проектів І. Леонідова, що дійшли до наших днів, збереглися конкурсний проект будівлі Наркомтяжпром, інститут бібліотекознавства ім. Леніна (рис. 20.4, 20.5) та ін. За проектом будівлю Наркомтяжпрома передбачалося звести на Червоній площі в Москві. Будівля повинна була стати новою соціальною доміантою не тільки Кремля, але і зайняти центральне місце в місті. «Не пишнота, не вибаглива мішура деталей і форм – простота, строгість, гармонійна динамічність, змістовність повинні лягти в основу композиції Наркомтяжпрома».

У проекті центром композиції є висотні башти, вибір яких обумовлений міркуваннями функціональними і архітектурними (вимога стрункості, композиції, руху, просторовості, величини). Низькі частини будівлі (зал, трибуни, виставки, задній корпус) по своїй висоті відповідають навколишній архітектурі і композиційно будуються в обмеженому контрасті нижнього плану. Башт три. Перша - прямокутна в плані, з легким просторовим верхом і обернута фасадом на Червону площу. Верх башти скляний, з підвісними терасами металевої конструкції (неіржавіюча сталь). Кругла башта контрастує з першою, живописна за формою і обробкою. Біля башти розташовані тераси-трибуни.

Матеріал – скляна цегла, що дає можливість зберегти цілісність форми, використовуючи фактурні ефекти надзвичайного матеріалу. Освітлення усередині башт розсіяне, видимість вирішена вставкою вертикальних вікон в загальну систему кладки. Третя башта задумана просторовою в плані, простою і строгою у фасадах.

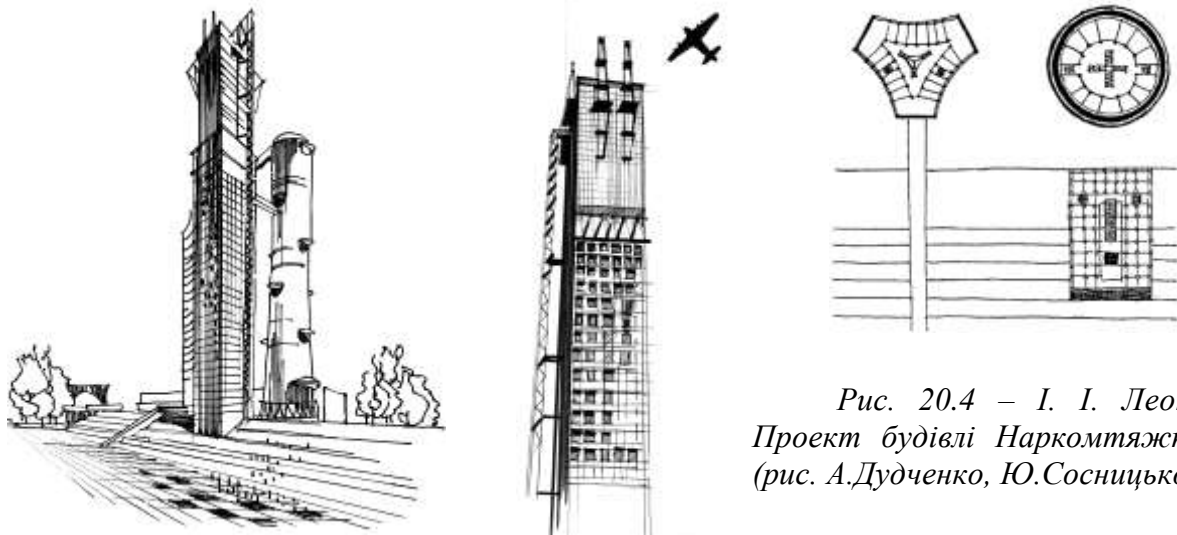


Рис. 20.4 – І. І. Леонідов. Проект будівлі Наркомтяжпрома (рис. А.Дудченко, Ю.Сосницького).

Інститут бібліотекознавства ім. Леніна на Воробйових горах (1927) – дипломний проект І. Леонідова. В його основу лягли дві ортогональні осі, які фіксують основний центр композиції. В широтному напрямі протяжні корпуси інституту йдуть в парк уздовж брівки обриву. В меридіональному напрямі протяжний корпус орієнтований на південь, в глибину парку, а на північ, через Москва-річку, до центру старого міста спрямований підвісний міст з вузькокалібною дорогою. Вертикальна вісь, затверджена будівлею книгосховища, при всій її значній висоті, все-таки обмежена по протяжності. Її нескінченна іпостасія представлена радіощоглою, що втілює зв'язок нового центру науки і культури зі всією планетою. Поряд з баштоподібним об'ємом в центрі координат за проектом розміщувалася скляна сфера, куля, встановлена на одну точку опори. У Леонідова в прозору сферу поміщене Знання – читальний зал, аудиторію бібліотеки. Внутрішня основа творчості Леонідова – початкова цілісність світосприйняття і світопізнання. Його проекти розгортаються в просторі і в часі у всій повноті багатства і значення буття: від простої побутової зручності до найвищих, незбагнених, сокровених істин.

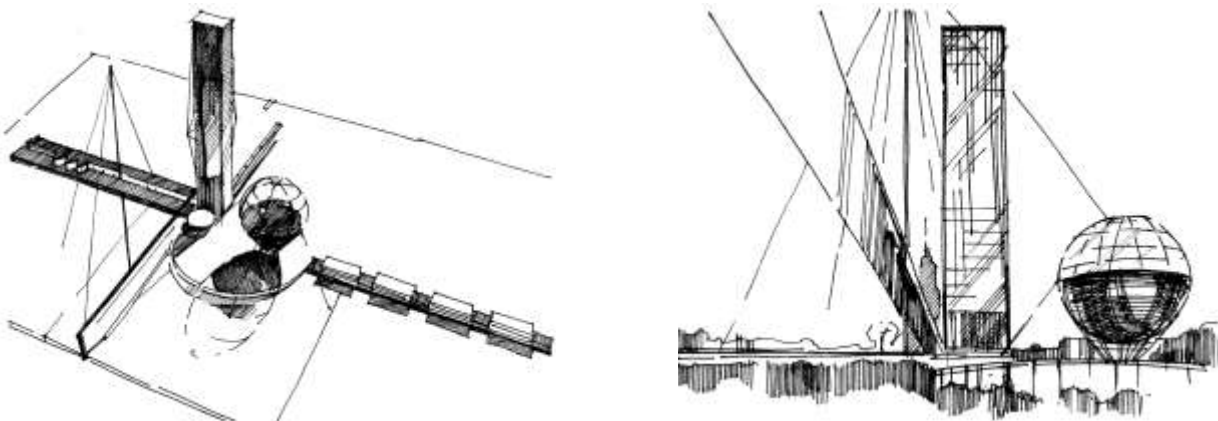


Рис. 20.5 – І. І. Леонідов. Інститут бібліотекознавства ім. Леніна на Воробйових горах, 1927 р. (рис. А. Дубенцової).

Контрольні запитання:

1. Який вплив мав художній авангард на розвиток архітектури початку ХХ ст.?
2. Охарактеризуйте авангардні споруди І. І. Леонідова та В.Татліна.

ЛЕКЦІЯ 21

КОНСТРУКТИВІЗМ РАДЯНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ (ГІНЗБУРГ, ВЕСНІНИ, ГОЛОСОВ, МЕЛЬНИКОВ)

21.1. Розвитку радянської архітектури та містобудування СРСР

Період розвитку радянської архітектури з 1917 по 1932 р. в сфері містобудування можна розділити на два етапи. Перший – це етап усвідомлення архітекторами нових, доти незвичайних завдань, проектних пошуків, експериментів і теоретичних розробок містобудівних пропозицій, оскільки крупних містобудівних робіт до 1926 року практично не було. Другий етап пов'язаний із зростанням об'ємів реального будівництва, виникненням нових населених пунктів, пов'язаних з інтенсивним розвитком промисловості в роки виконання першого п'ятирічного плану (1928 – 1932 рр.). В цей період увага архітекторів була зосереджена як на загальній проблематиці соціалістичного розселення, так і на розробці принципової структури соціалістичного міста.

Принципово новим в проектуванні і будівництві жител був комплексний підхід до забудови житлових кварталів і районів із забезпеченням їх культурно-побутовими установами (дитячі установи, школи, магазини, пральні та ін.). Як масовий тип затвердився житловий будинок секційної структури.

У численних конкурсах після революційних років розроблялися теми Палацу праці, Палацу культури і т.п. Ідея свободи і щонайширшої демократії, уявлення про кожен громадську будівлю як про своєрідний народний форум, місця спілкування багатотисячних мас трудящих породжувала грандіозні композиції.

Разом з модернізацією стилів минулого (романського, готичного, Ренесансу) серед конкурсних робіт 1918 – 1922 рр. все частіше зустрічалися і принципово новаторські пропозиції; в багатьох з них пафос революції виражався в небачених раніше формах, пов'язаних художнім осмисленням естетичних можливостей нових будівельних матеріалів, конструкцій, функціональних процесів.

Значною подією в архітектурному житті був конкурс на Палац праці в 1922 – 1923 рр. (рис. 21.1). Найзначнішим явищем був проект братів Весніних. Вони виступили як представники нового творчого напрямку в архітектурі конструктивізму. Їх проект був ясною творчою декларацією цього напрямку. Характерні ретельне опрацювання функціональної сторони задуму, розрахунок на його здійснення в нових залізобетонних конструкціях. Зал для глядачів, вирішений єдиним амфітеатром, мав еліптичну форму і був оточений простором фойє. Горизонтальний висячий перехід сполучав об'єм залу для глядачів з прямокутним блоком, асиметрично завершеним 20-поверховою баштою, що додала динамічності всієї композиції. Башта завершувалася своєрідною гратчастою щоглою-антенною з розтяжками, створюючою на фоні неба легкий геометрично-зірований ажурний абрис.

Розвиток системи управління з різними ланками народного господарства потребував розробки адміністративно-ділових будівель. Одним з перших в цьому напрямі був конкурс на проект будівлі в Москві акціонерного товариства АРКОС (1924 р.) Серед конкурсних робіт знову виділявся проект братів Весніних. Вони послідовно продовжували лінію, заявлену ними в проекті Палацу праці, виявляючи формоутворювальні можливості функції і конструкції. З великою ретельністю в проекті розміщені різні за призначенням приміщення – банк, контори, магазини, готель, ресторан. Автори пластично виявили функціональну структуру приміщень в зовнішньому вигляді будівлі, використовуючи систему залізобетонного каркаса із заповненням його великими поверхнями скла.

Проект будівлі московського відділення газети «Ленінградська правда» (1924 р., рис. 21.1) найбільш яскраво і художньо відображає характерні риси конструктивізму в гостро індивідуальному трактуванні братів Весніних. На площі Пушкіна, де була відведена невелика ділянка площею 6 х 6 м, потрібно було розмістити ділову будівлю, в зовнішньому

вигляді якої, як це було сказано в завданні, слід було «виразити агітаційний характер споруди». Весніни запроектували квадратну в плані п'ятиповерхову будівлю заввишки 26 м. На першому поверсі розмістили вестибюль (гардероб і торговий кіоск), на другому – читальний зал, на третьому – контору і на двох верхніх – редакційні кабінети. Композиція фасадів будується на контрастному зіставленні окремих елементів, різних за формою, матеріалом і масштабу. Будівля завершувалася ажурною надбудовою з прожектором, промінь якого у вечірній час пронизував темноту неба. Вхідні двері, ліфти, грати каркаса служили елементами виявлення архітектурного масштабу. Весніни вдало знайшли новий образ громадської споруди, відобразити при цьому динамізм інформації.

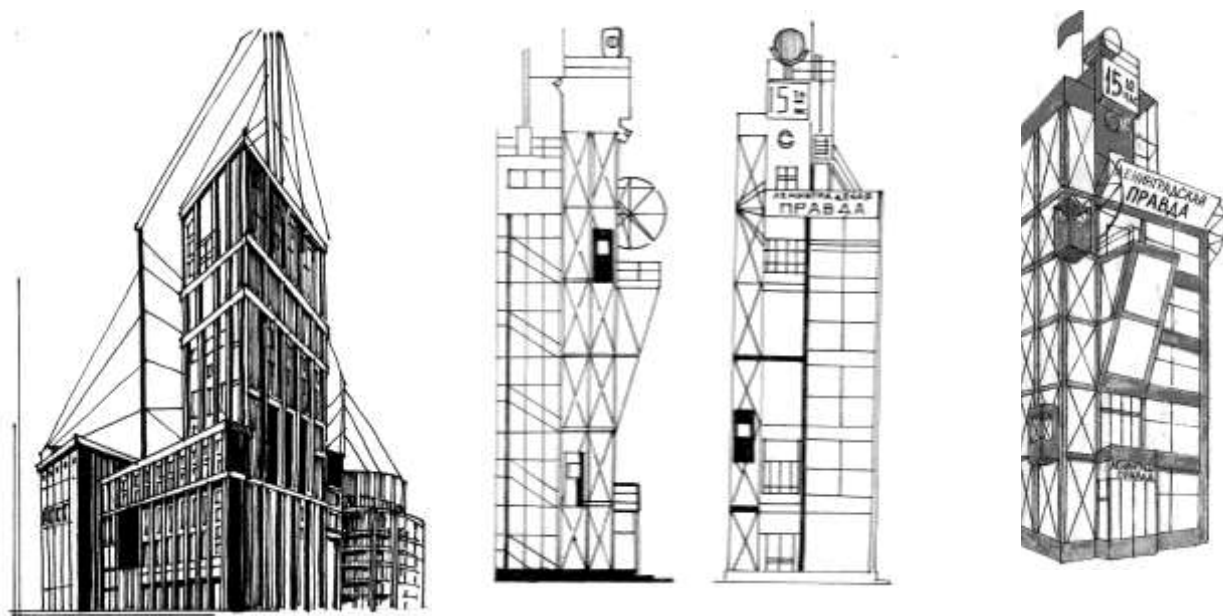


Рис. 21.1 – Брати Весніни. Палац праці, 1922 – 1923 рр. (рис. О. Писаренко); Брати Весніни. Проект будівлі московського відділення газети «Ленінградська правда», 1924 р.) (рис. В. Коваленко).

Значною подією в розвитку радянської архітектури була споруда Будинку державної промисловості, а потім і інших об'єктів нового центру в Харкові. До цього періоду відноситься розробка генерального плану міста. Харків, колишнє губернське місто, з 1918 р. став столицею Української Радянської Соціалістичної Республіки і перетворився на економічний і культурний центр України. По генеральному плану міста центральна площа ім. Дзержинського була скомпонована з круглої і примикаючої до неї прямокутної частини (В. Троценко). По дузі, формуючи простір круглої частини площі, був розміщений комплекс Будинку держпромисловості, що складається з дев'яти радіально орієнтованих корпусів, згрупованих в три масиви з двома проїздами між ними. Висячі переходи над проїздами з'єднують комплекс в одне ціле. Багатопланова уступчата композиція об'ємів справляє сильне художнє враження. Висота окремих об'ємів досягає 14 поверхів. Матеріал – монолітний залізобетон. Спочатку був побудований Будинок держпромисловості (С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравець, 1925-1928 рр.), від нього були споруджені потім Будинок проектних організацій (С. Серафимов, М. Занберг-Серафимова, 1930 – 1934 рр.) і Будинок промислової кооперації (А. Дмитрієв і О. Мунц, 1929 – 1934 рр.). Не дивлячись на те, що кожний комплекс розв'язувався різними авторськими колективами, загальна архітектурна єдність ансамблю площі була досягнута.

У 1922 – 1926 рр. проходять перші конкурси на проектування нових центрів культурно-освітньої діяльності – Народного будинку, Палацу для робітництва. Їх програми (театральні зали на 1000 – 2000 місць, величезні аудиторії і численні приміщення для клубної роботи) максималізму були далекі від можливостей практичного здійснення, але вони

сприяли з'ясуванню типологічної природи соціалістичного клубу, формуванню майстерності архітекторів в рішенні складних архітектурних програм.

У роки першої п'ятирічки розгорнулося будівництво клубних установ. Була створена мережа клубів, як центрів громадського і культурного життя трудящих. В роки першої п'ятирічки в клубах при виробничих підприємствах передбачалися групи аудиторій, лабораторії, експериментальні майстерні, приміщення для виробничих виставок, технічна бібліотека з групою відповідних приміщень та ін. Клуб перетворювався на своєрідний цех культури. Одним з перших таких комплексів був Палац культури ім. Ліхачова в Москві (брати Весніни, 1931 – 1937 рр., рис. 21.2).



Рис. 21.2 – Брати Весніни. Палац культури Пролетарського району в Москві; Брати Весніни. Палац культури заводу ім.. Ліхачова в Москві (рис. А. Дубенцової).

До числа найсвоєрідніших рішень тих років відноситься клуб ім. Зуєва (І. Голосов), побудований в 1927 – 1929 рр. на Лісовій вулиці в Москві. Ділянка будівництва певною мірою вплинула на композиційну побудову клубу. План будівлі прямокутного контура, вхід розташований з короткої сторони. Зал для глядачів знаходиться на другому поверсі, куди ведуть двоє сходів, одні з яких розгорнені по спіралі, інші – двохмаршові. Одну з них (спіральну, укладену в скляний циліндр) І. Голосов робить головною темою композиції і контрастно протиставляє цей циліндр масиву стіни. На рівні п'ятого поверху скляний циліндр перетинається прямокутним консольно нависаючим масивом. Такий прийом дозволив створити вигляд споруди, що запам'ятовується.

Серед архітекторів, що віддали багато сил розробці нового типу клубу, особливе місце займають І. Леонідов і Д. Мірошніків. К. Мельников створював свої просторові рішення, прагнучи досягти не тільки зручності клубної роботи, але і підкреслено експресивної архітектурної форми. К. Мельников побудував в Москві і під Москвою низку клубів оригінального об'ємно-просторового рішення. Прикладом може слугувати клуб ім. Русакова в Сокольниках. На рівні четвертого поверху три балкони залу для глядачів місткістю по 250 місць кожний виступають назовні у вигляді скошених об'ємів. Це надає будівлі незвичайну форму, викликаючи серед інших і асоціації з деталями якихось гігантських механізмів. Зал для глядачів і три консольні балкони-аудиторії об'єднуються в єдиний двох'ярусний простір загальною місткістю 1500 осіб. Трапецієподібний план залу для глядачів продиктований акустичними міркуваннями. Своєрідний вигляд цього клубу продемонстрував властиві сучасним конструкціям можливості пластичної виразності (рис. 21.3).

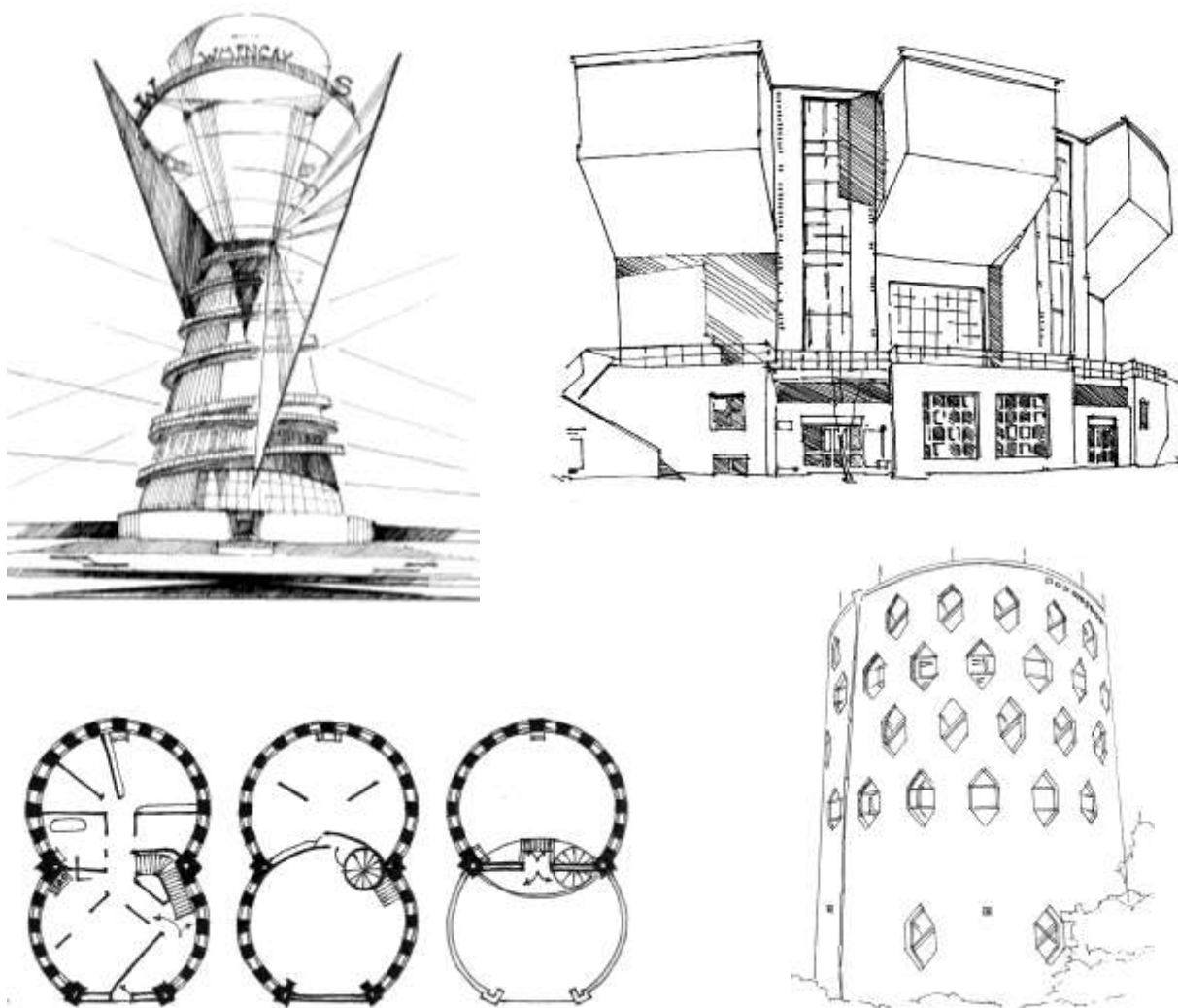


Рис. 21.3 – К. Мельников. Пам'ятник Колумбу. Клуб ім. Русакова в Сокольниках. Будинок К. Мельникова (рис. М.Алексієнко, О.Стародубцева, О.Віскової, Є. Лук'яненко).

К. Мельников був людиною талановитою з надзвичайно розвиненою просторовою уявою. Роботи К. Мельникова завжди були оригінальні, винахідливі по композиції, гострі і тому, природно, викликали суперечливі думки. Деякі його ідеї випереджали час. Його захоплювала ідея трансформації простору, можливість багатоцільового використання приміщень.

У другій половині 20-х років розгортається будівництво спортивних споруд, потреба в яких була велика. Найкрупніші з них – стадіони склалися з великої відкритої арени з

трибунами і будівлі спортивного клубу. Широко використовувалися залізобетонні монолітні конструкції, зокрема залізобетонні рами.

У 1925 р. СРСР вперше виступив на Міжнародній виставці декоративного мистецтва в Парижі. На проект Паризького павільйону був проведений закритий конкурс, в якому брали участь відомі майстри архітектури, зокрема М. Гінзбург, В. Щуко, В. Гельфрейх, Н. Ладовський та ін. Найцікавішим був визнаний проект К. Мельникова, який простими засобами досягнув гостроти об'ємно-просторової композиції, добре розуміючи, що для того, щоб привернути увагу відвідувачів, треба скласти таку форму, яка своєю незвичністю перетворила б сам павільйон на своєрідний експонат виставки. Мельников досяг цього, створивши динамічну композицію, яка різко виділялася на достатньо одноманітному еклектичному фоні більшості павільйонів. В композиції разом з об'ємними ефектами активно використана колірна гамма, що гармонійно поєднує червоний, сірий і білий кольори. Проект колірного рішення павільйону був розроблений художником А. Родченко.

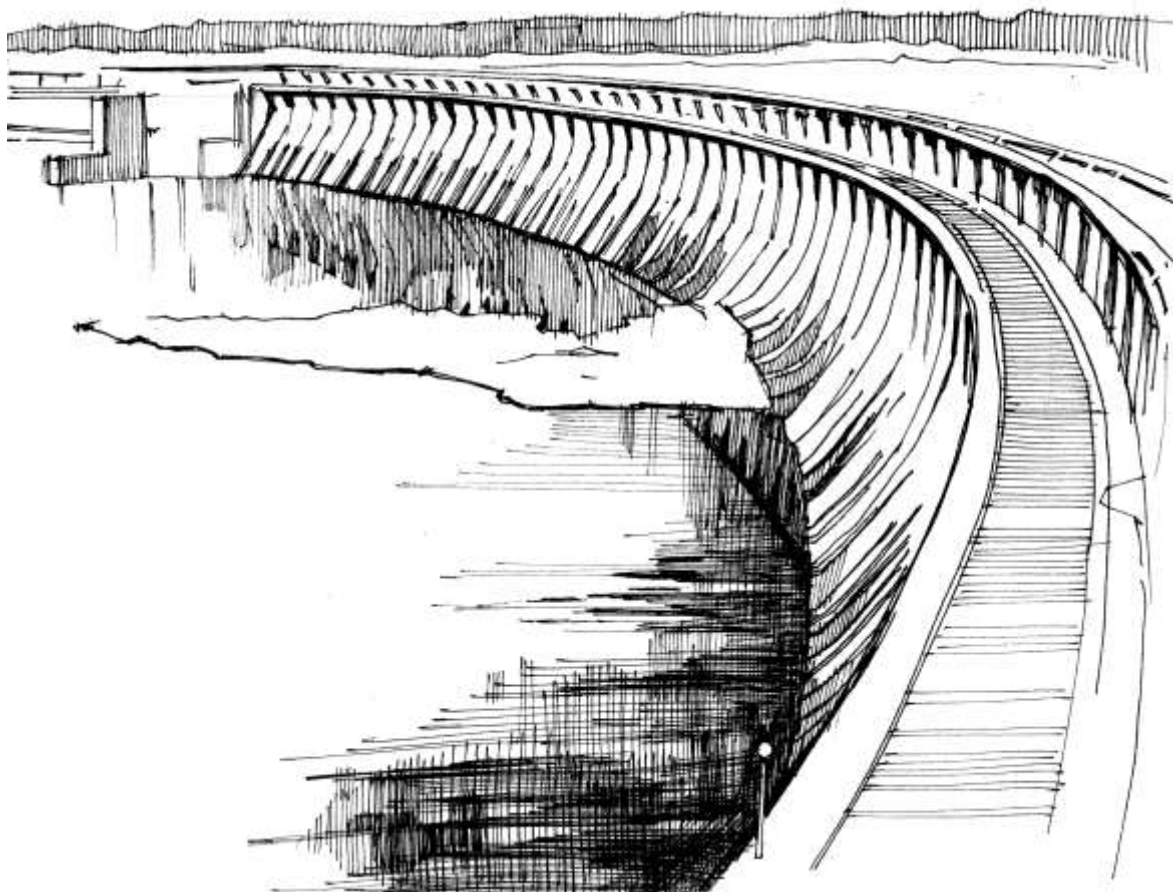


Рис. 21.2 – Брати Весніни. Дніпровська Гідроелектростанція ім. В.І. Леніна, 1929 – 1932 рр.

Величезне значення в архітектурному житті цього перехідного періоду мало проектування Палацу Рад СРСР, почате в 1931 р. Було проведено чотири етапи конкурсу. Перший етап (лютий 1931 р.). Три проекти було відзначені преміями (проекти І. Жолтовського, Б. Іофана – СРСР і Г. Гамільтона – США). Рада будівництва 10 травня 1933 р. ухвалила прийняти за основу для подальшої розробки проект Б. Іофана, який розвивав висотну ярусну композицію. В одному об'ємі розміщувалися великий круглий зал на 20 тис. осіб і на цій же осі за ним - напівкруглий малий зал на 6 тис. осіб. Вся споруда завершувалася 18-метровою статуєю «Звільнений пролетар». Загальна висота будівлі з скульптурою складала 260 м.

Ухвалою від 4 липня 1933 р. Рада будівництва Палацу Рад доручила вести подальшу роботу над проектом колективу архітекторів: Б. Іофану (керівник), В. Щуко і В. Гельфрейху.

Одночасно Рада будівництва винесла ухвалу про завершення композиції монументальною скульптурою Леніна заввишки 50 - 75 м, тракуючи будівлю Палацу Рад як п'єдестал скульптурного пам'ятника.

У 1934 р. авторським колективом був створений ескізний проект Палацу Рад, що представляв складну багатоступінчасту композицію, заввишки 415м разом з 80-метровою скульптурою вождя. В1939 р. проектування в основному було закінчено. Був розроблений технічний проект і почалося будівництво, перерване Великою Вітчизняною війною, що почалася. Проект Палацу Рад так і не був здійснений. Палац Рад повинен був стати грандіозною спорудою. Вся архітектурна частина будівлі трактувалася як постамент пам'ятника вождю.

Контрольні запитання:

1. В чому особливість конструктивізму радянської архітектури поч. XX ст.
2. Надайте класифікацію чинників розвитку радянської архітектури поч. XX ст.
3. Охарактеризуйте розпланувальні структури та композиційні системи міст СРСР поч. XX ст.
4. Охарактеризуйте нові споруди в стилі конструктивізм.

ЛЕКЦІЯ 22

ВПЛИВ КОНСТРУКТИВІЗМУ НА АРХІТЕКТУРУ УКРАЇНИ XX СТ. ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖПРОМ (С. СЕРАФІМОВ, М. ФЕЛЬГЕР, С. КРАВЕЦЬ)

Новий громадський центр Харкова створювався на стику старого і нового міста і повинен стати новим промисловим центром. За проектом В. Троценко (1925) основою планування нового центру стали кругла площа (нині пл. Свободи), оточена будівлями центральних установ, і радіальні вулиці примикаючого до площі житлового масиву, що відходять від неї. Першою була побудована будівля Держпрому (архітектори С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравець; 1925 – 1928 рр.), фронтально-глибинна композиція якої з ритмічним наростанням мас і контрастно зниженим центром сприймається як цілісний просторовий комплекс. Будівлю скомпоновано з трьох корпусів з висотою від шести до тринадцяти поверхів, сполучених між собою на рівні третього, п'ятого і шостого поверхів закритими переходами. Між корпусами проходять радіальні вулиці Анрі Барбюса і Ромена Роллана. Дев'ять входів з вестибюлями, сходами і ліфтами забезпечують зручне сполучення з розміщеними в будівлі численними установами. Конструкції будівлі виконані з монолітного залізобетону, дахи – плоскі. Споруда відрізняється оригінальним поєднанням об'ємів, красивими пропорціями і тонким промальовуванням гранично лаконічних деталей.



Рис. 22.1. – С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравець. Держпром в Харкові, 1925 – 1928 рр. (рис. А. Дубенцової).

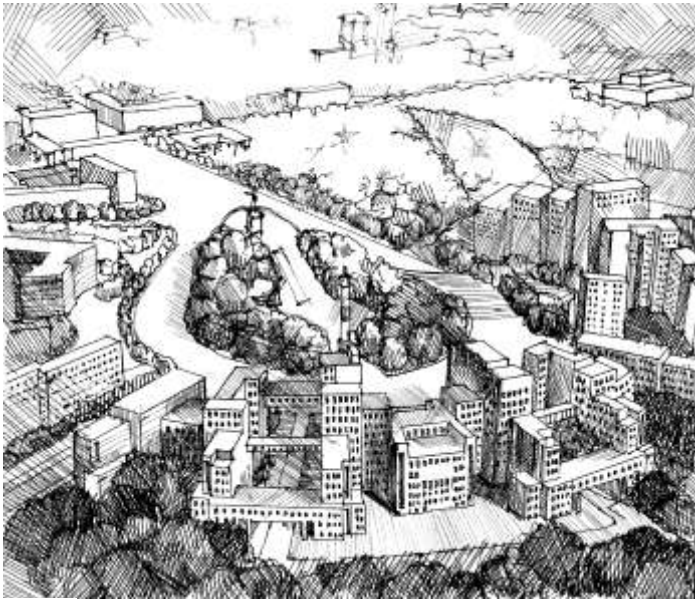


Рис. 22.2. – С. Серафімов, М. Фельгер, С. Кравець. Держпром в Харкові, 1925 – 1928 рр. (рис. А. Дубенцової. А.Бражник, А. Дудченко)).

Образ Держпрому абсолютно по-різному сприймається з різних точок зору. За словами С.Серафімова, «простір розриває будівлю, пронизує його, ніби розчиняючи в собі». Найсильніше враження Держпром створює у глядача, що переміщується відносно будівлі. В цьому випадку відбувається безперервна, феноменальна зміна образу, викликана ритмічним чергуванням симетрії і асиметрії, а так само контрастом мас, грою світлотіні (рис. 22.1, 22.2).

Разом з побудованими пізніше Будинком проектних організацій (арх. С. Серафімов, М. Зандберг-Серафімова) і Будинком кооперації (арх. А. Дмитрієв, О. Мунц) нова забудова площі утворила величний ансамбль.

Контрольні запитання:

1. Поясніть значення створення нового громадського центру Харкова за проектом В. Троценко.
2. Яке головне призначення Будинку Держпрома?
3. Охарактеризуйте образ Держпрому в композиції Харкова.

КЛАСИЧНИЙ НАПРЯМОК У АРХІТЕКТУРІ 30-50 РОКІВ XX СТ. (ЩУСЄВ, ФОМІН, ЖОЛТОВСЬКИЙ)

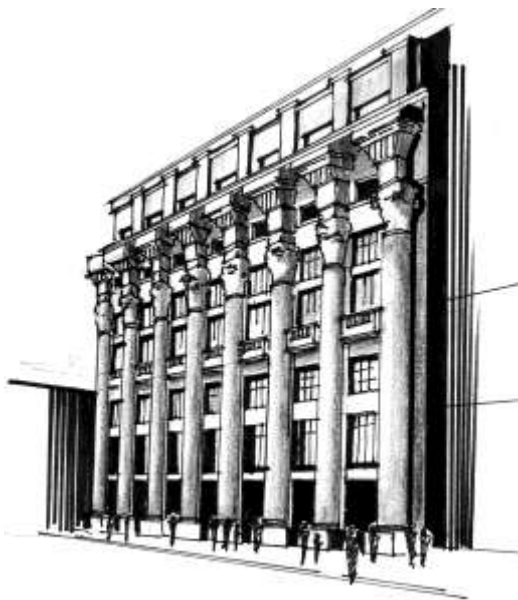
Реконструкція багатьох міст була викликана зростанням їх адміністративного й ідеологічного значення. Безперечно, важливу роль виконували містоформуючі чинники у вигляді промисловості, що розвивається, але велике значення мало і підвищення ролі політико-адміністративних установ, поява крупних науково-дослідних інститутів, різних вищих учбових і культурно-освітніх установ.

Звичайно, одночасність роботи над генеральним планом і над проектами поточного будівництва не могла не призвести до ряду містобудівних втрат. Вже саме розміщення промислових підприємств на вільних територіях, часто віддалених від міста, і розосередження житлової забудови ускладнювали побудову компактного міста, рішення транспортних задач, об'єднання інженерних мереж, обслуговуючих промислові райони.

22.1. Архітектура житлових будівель

На початку 30-х років розгорнулося інтенсивне будівництво житлових будинків. Велика увага, що приділяється вивченню архітектури історичних епох, не тільки збагатила творчу уяву архітекторів, але породжувала одночасно і небезпеку пасивного споживацького відношення до традиції. Для більшості значних робіт були характерні в тому або іншому ступені стилізація, поверхневе запозичення пластичних засобів архітектури минулого. Але навіть там, де освоєння традицій відбувалося на найвищому художньому рівні, результати виходили суперечливими.

Відмінність в підходах до проблеми використання класичної спадщини чітко виявилася в таких двох значних роботах, як будинок на Моховій вулиці в Москві, побудований за проектом І. Жолтовського, і в Петербурзі на набережній річки Карповки, побудований за проектом Є. Левінсона й І. Фомина. Ще до революції І. Жолтовський здобув славу знавця класичної архітектури, ерудита і чудового будівельника.



Проектуючи будинок на Моховій, І. Жолтовський застосував архітектурну тему великого ордера, розроблену Палладіо в палаццо Вальмарана. Разом з тим, враховуючи крупнішу абсолютну величину будівлі, та іншу її внутрішню планувальну структуру, майстер рішуче полегшив заповнення між колонами ордера, зробив енергійнішими пропорції, виділив центр і підкреслив це контрастом малого ордера бічних крил будівлі. Він вважав, що це змінить характер сприйняття художнього образу і творча репліка Палладіо виглядатиме цілком сучасно на вулиці Москви (рис.23.1).

Рис. 23.1 – І. Жолтовський. Будинок на Моховій в Москві (рис. А.Семикиної).

Поки будівля будувалася, частину забудови Мохової знесли і нова будівля вийшла на відкритий простір Манежної площі, на це весь композиційний лад не був розрахований ні у Палладіо, ні у Жолтовського, що орієнтувалися на гострі ракурси сприйняття.

У плануванні будинку застосована поширена у той час поздовжня схема розташування несучих конструкцій, при якій простінки одержують максимальне навантаження. Простір великих квартир розгорнений за принципом анфілади. Кімнати ретельно пропорційні. Проте втрата типологічної правдивості сучасного квартирного житлового будинку була. Його

однорідна осередкова структура не одержала образного вираження. Так, наприклад, балкони влаштовані тільки в двох поверхах і виконують чисто фасадну функцію відліку розчленовувань по вертикалі, створюючи необхідний автору пропорційний лад. Таким чином, композиційна ідея палаццо-особняка XVI ст., яка у Палладіо дає нам приклад єдності внутрішньої структури і її зовнішнього вираження, виявилася у структурі сучасного житла. Ідея «вічних законів краси» не витримала перевірки. Проте, будинок на Моховій зробив великий вплив на архітектуру житла даного періоду. Проте, при всій майстерності інтерпретації історичних мотивів, залишається все ж таки стилізацією.

Захоплення ренесансною системою композиції набуло широкого розповсюдження. В Москві це можна прослідкувати на багатьох будівлях, побудованих на вибіркових ділянках столичних магістралей в 1933 – 1940 рр., наприклад, багатопверхові житлові будинки на вулиці Чкалова неподалік Курського вокзалу (І. Вайнштейн), на вулиці Горького (А. Буров), на тій же вулиці біля Білоруського вокзалу (М. Синявський), на Суворовському бульварі (Є. Іохелес) та ін.

Будинки ці цегляні, найчастіше з поздовжньою схемою розташування несучих конструкцій. В композиції фасадів застосована система пропорційних відношень, розроблена в епоху італійського Відродження і розвинена І. Жолтовським, оскільки кожний з названих архітекторів в тій чи іншій мірі відчув на собі вплив цього майстра. Пластичні форми архітектурних елементів фасадів також варіюють ренесансні мотиви (профілі цоколя і проміжних поясів, створюючих трьохчасне розчленовування площини фасаду, карнизи, форма наличників вікон і входів і т. д.). Проте в цілому ці будинки по-своєму самотутні. Їх архітектура не є простою реплікою тих або інших ренесансних палаццо. Проте робота «в стилі Ренесанс» неминуче призводила до декоративізму, до образотворчої форми зовні логічної, але насправді відірваної від її конструктивного ества. Так, вінчаючі карнизи з винесенням на 2 м, виконані в залізобетоні, імітували легкі ренесансні карнизи на дерев'яних консолях. Щоб здійснити великі виноси подібних карнизів, доводилося споруджувати спеціальні противаги і анкери. Проте, архітектура цих будівель сприймалася із задоволенням, вона, очевидно, відповідала тим «орієнтирам краси», які формувалися в свідомості людей у той час.

У 30-ті роки XX ст. була розроблена серія типових секцій житлових квартир для багатопверхового будівництва. В цій серії вперше в практиці проектування і будівництва була застосована модульна система, реалізовані принципи уніфікації основних планувальних і конструктивних параметрів житла і створені економічні квартири для заселення однією сім'єю.

Ідея індустріалізації будівництва знайшла у той час вираження, зокрема, в розвитку великоблочного будівництва. На початку 30-х років в Ленінграді було здійснено будівництво житлових будинків з крупних шлакобетонних блоків (І. Ніпоркин, І. Чайко, Д. Альперович). В 1936 р. група архітекторів і інженерів Міськбудопроект (А. Зальцман, П. Блохін, П. Ревякин, К. Соколов та ін.) розробила великий комплекс житлових будинків і масових громадських будівель в районі Богородська в Москві з офактурених на заводі блоків.

Прийом заводського офактурення блоків був далі використаний архітекторами А. Буровим і Б. Блохіним в їх роботах по великоблочному будівництву. Ними було розроблено два принципи композиції великоблочних будівель. Один був суто тектонічний – стіна, складена з горизонтально лежачих великих блоків, другий – «ілюзорний» принцип, розбивши фактурну поверхню крупного блоку малюнком і кольором на дрібніші квадрати, що відповідають звичному масштабу житлового будинку.

У цілому процес звернення до архітектурної спадщини мав, безсумнівно, позитивне значення, проте звернення до класики було, на жаль, перш за все сфокусоване у той час на декоративному аспекті проблеми, на вивченні орнаментального прикрашання будівель. Менше всього вивчення зачіпало принципи побудови архітектурного організму, його простору і об'єму, вироблені століттями під впливом певних соціальних умов життя, природи і клімату, будівельних матеріалів і конструкцій, умов, в яких складався національний тип житла і громадських споруд. Безперечним завоюванням даного періоду були практичні кроки по дорозі

до типового проектування. Розроблялися проблеми модуля і загальної уніфікації елементів, були введені серії секцій житлових квартир.

22.2. Громадські будівлі

30-ті роки XX ст. були періодом масового будівництва громадських будівель культурно-побутового обслуговування і формування типологічних основ їх архітектури. Архітектура крупних громадських будівель завжди виражала великі ідеї і художні ідеали суспільства. Ідеологічна спрямованість і естетичні уявлення тієї або іншої епохи з найбільшою повнотою виявлялися саме в архітектурі унікальних громадських будівель.

Чималу роль в розвитку архітектури громадських будівель зіграла історія проектування Палацу Рад. Присудження вищих премій Всесоюзного відкритого конкурсу 1931 р. принципове різним проектам І. Жолтовського, Б. Іофана і архітектора із США Г. Гамільтона якоюсь мірою створило невизначеність відносно художньої тенденції в архітектурі. Проте найближчими роками ситуація стала зрозумілішою. Остаточного прийняття до будівництва в 1937 р. проект Б. Іофана, В. Щуко і В. Гельфрейха трактував Палац Рад у вигляді п'єдесталу для гігантської фігури В. І. Леніна. Порушувалася гармонія масштабів самої споруди і її взаємодії з середовищем, виключалася можливість нормального сприйняття скульптури. З'явилися новаторські рішення в галузі конструкцій, інженерно-технічного устаткування будівлі, нових будівельних і обробних матеріалів - згодом це було використано в архітектурі перших висотних будівель Москви.

У 30-ті роки в СРСР зводилися урядові будівлі. Рішення цього завдання в конкретних ситуаціях були вельми різноманітні. Прикладом можуть служити такі споруди, як Будинок уряду Білоруської РСР, побудований в Мінську за проектом І. Лангбарда в 1929-1934 рр., або будівля Держплану СРСР на проспекті Маркса в Москві, побудована за проектом А. Лангмана в 1936 р.

У плануванні Будинку уряду БРСР використана звична для адміністративних будівель економічна коридорна система з необхідними світловими розривами у вигляді відкритих холів для відвідувачів. Вся об'ємно-просторова композиція симетрична. Об'єми утворюють курдонер і нарастають по висоті до центру композиції. По осі, на червоній лінії забудови розташований монумент В. І. Леніну з трибунами. Образ урядової будівлі республіки в цілому святковий і монументальний.

Будівля Держплану СРСР в Москві, вирішена по суті за тією ж схемою, має симетричний, чіткий і строго раціональний план. В центрі і з боків будівлі розташовані вестибюлі, з яких середній, - головний і найбільший з парадними сходами і двома розвиненими вертикальними вузлами комунікацій – обслуговує не тільки робочі приміщення на поверхах, але і бібліотеку, і зали засідань, розташовані по осі головного входу (два зали по 250 місць і один, розташований над ними, на 500 осіб). Основою конструктивного рішення виявилися вперше тут застосовані залізобетонні стовпи з жорсткою арматурою, фанеровані цеглою. Симетрія композиції і пластична розробка теми своєрідного ордеру у вигляді могутніх вертикальних пілонів, несучих архітрав з аттиковим поверхом в центрі, монументальність і строгість форм створили виразний образ урядової будівлі. Прийоми композиції, подібні розглянутим, в різних варіаціях знайшли розповсюдження при проектуванні багатьох урядових і адміністративних будівель даного періоду.

Іншу лінію пошуків, що відноситься до дещо пізнішого часу, коли тенденція стилізації набула відвертішої форми, а прагнення до підвищеної репрезентативності стало майже обов'язковим, можна охарактеризувати на прикладі будівель СНК УРСР (1938 р.) і Верховної Ради УРСР в Києві (1939 р.).

Центральна частина будівлі СНК УРСР (І. Фомін, П. Абросимов) запроектована дугоподібною в плані. Криволінійна форма центрального 10-поверхового об'єму продиктована не тільки естетичними міркуваннями, але і бажанням відсунути будівлю від червоної лінії забудови. Розвиток криволінійної форми зупинений з боків виступаючими різолітами з висотою у вісім поверхів з портиками, які ніби акцентують напрям двох бічних корпусів вглиб ділянки.

В плануванні прийнята звична система коридора робочими кімнатами і кабінетами. Коридори перемижуються світловими розривами, по кутах будівлі – просторі холи. Вирішуючи художній образ монументальної і репрезентативної будівлі, автори звертаються до теми великого ордеру, але трактують його відверто декоративно. Це вже не тектонічні циліндрові стовпи фомінської «червоної доріки», що дійсно несуть навантаження, тут майстер наділював напівколони ордеру всіма атрибутами стилізованих художніх форм (база, декоративно оброблений фуст, капітель і т. д.), але перетворив їх на художню метафору, порушивши класичні канони. Крупний масштаб ордеру центрального об'єму підкреслений бічними п'ятиповерховими портиками малого ордеру. Поставлене авторами завдання створення представницької монументальної будівлі було виконане, але архітектурна форма втратила тут свою тектонічну змістовність і набула чисто декоративного характеру.

У будівлі Верховної Ради УРСР в Києві В. Заболотний (рис. 23.2) добре врахував своєрідність ділянки будівництва на високому березі Дніпра, серед пишної зелені парку. Центрична композиція розрахована на можливість сприйняття з усіх боків. Основне ядро композиції – восьмигранний зал засідань Верховної Ради УРСР. Він оточений кулуарами, фойє і службовими приміщеннями Верховної Ради. Значення залу, як фактичного центру композиції, підкреслено куполом, через який і освітлюється його інтер'єр. Колони портиків головного входу і урядового під'їзду разом з метричними рядами пілястрів фасадів надають образу будівлі цілісність і урочистість. На жаль, інтер'єри перенасичені ліпними прикрасами.

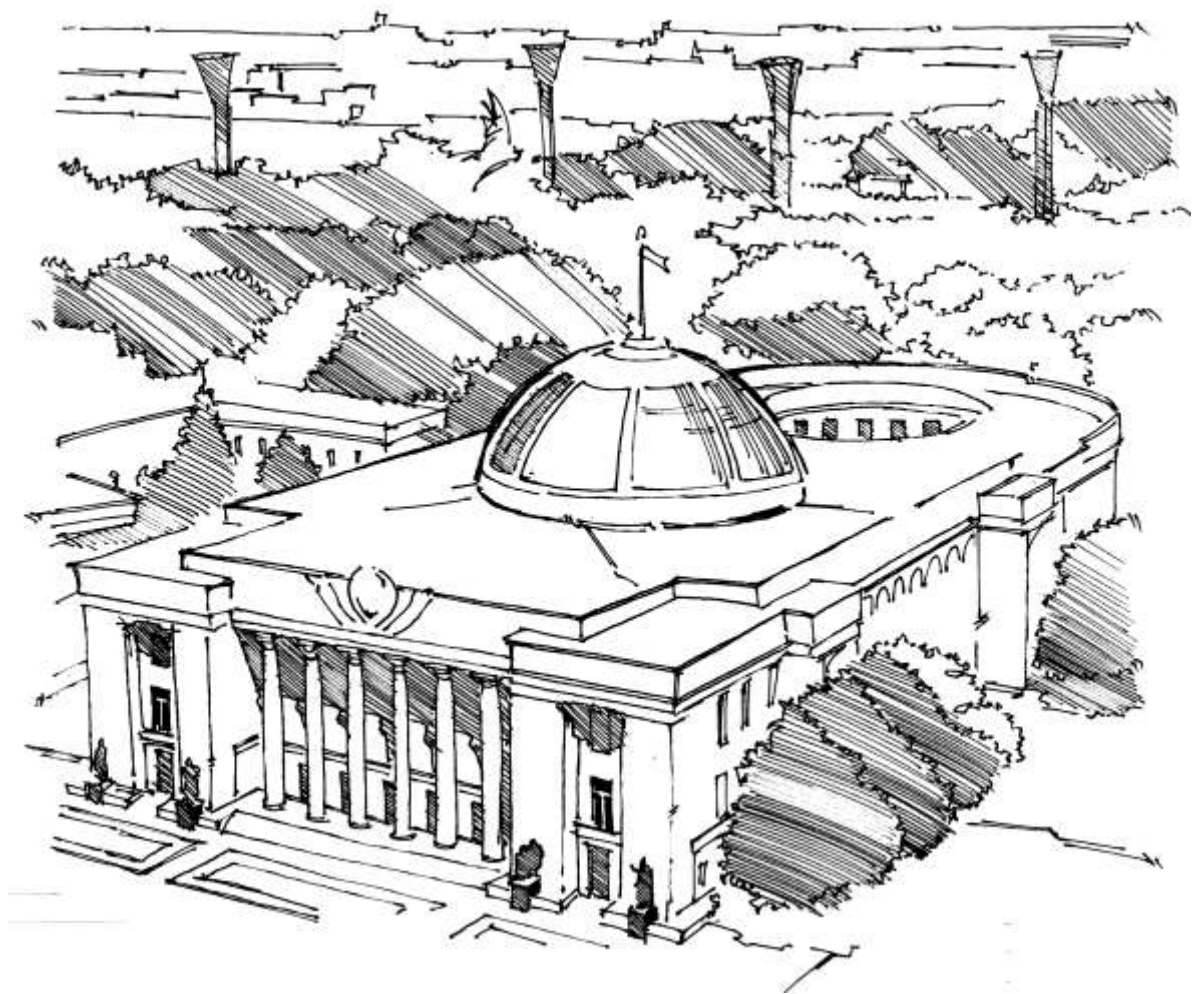


Рис. 23.2 – В. Заболотний. Будівля Верховної Ради УРСР в Києві (рис. А. Стародубцева).

Використання ордерних композицій в другій половині 30-х років набуло поширення в різних варіантах: від спроб використовувати ордер як систему гармонізації архітектури до простої компіляції історичних стилів минулого. У таких видатних майстрів архітектури, як І. Жолтовський, І. Фомін, А. Щусев, А. Таманян, навіть стилізація могла породити і породжувала художньо виразні твори архітектури.

Стилізація таїла в собі реальну небезпеку повного переродження художніх задач архітектури в оформлювальне, відірване від пошуків правдивих реалістичних форм, що відображають сутність соціальних і естетичних ідей нового суспільства і пов'язаних з об'єктивними формоутворювальними чинниками нових конструкцій і матеріалів, вимогами економіки, клімату і т.д.

Виникали твори, відзначені гігантоманією об'ємів і просторів, гіпертрофією пластичних форм, що часто суперечать тектонічній логіці. Прикладом такого роду архітектури може служити ленінградський Будинок Рад. На його проект був проведений конкурс, в якому брали участь Л. Ільїн, Е. Катонін, Є. Левінсон, І. Фомін, Р. Симонов, Н. Троцький. Образ будівлі залишає враження зайвої монументальності та замкнутості, що не в'яжеться з уявленням про демократичну сутність радянської архітектури.

У 30-ті роки будується велика кількість санаторіїв. При їх будівництві застосовувалися різні типи об'ємно-просторової композиції, але в цілому переважало два принципово різних прийоми. Перший-павільйонний, тобто поєднання окремих будівель різного призначення – лікувальних і спальних корпусів, блоків живлення, клубної частини. Другий – центральний – об'єднання всіх функціональних елементів в єдиному, більш-менш розчленованому об'ємі.

Друга половина 30-х років характерна будівництвом великого числа театрів опери і балету, драматичних театрів, кінотеатрів, будинків культури, клубів. При всій різноманітності архітектурних рішень будівель всі вони, якщо уважно аналізувати їх об'ємно-просторову композицію, викликають відчуття якоїсь суперечності, відомої дисгармонії і незлагодженості окремих складових їх елементів. І це не випадково. Проектування більшості цих будівель починалося тоді, коли рішучі перетворення сценографії вимагали принципово нової структури театру, а завершувалося їх проектування і велося будівництво тоді, коли в середовищі театральних діячів позначився поворот до традиційного типу видовища. Сценографія повернулася «назад до Островського» і в архітектурі рішуче змінювалася на той час художня спрямованість. В результаті композиція театральних будівель ніби перебудовувалася на ходу. В ній часто залишалися рудименти первинних задумів - що тепер вдягнуться в невластиву їм класичну форму. Крім того, турбування про містобудівну значущість цих будівель – важливих елементів міських ансамблів - часто призводила до зайвої монументалізації образу. Збільшувалися об'єми і площі приміщень, підвищувалися вартість будівництва і експлуатаційні витрати.

З найбільшою ясністю це виступає на прикладі Новосибірського театру опери і балету (А. Грінберг і Т. Барт, М. Курілко). Він був задуманий у дусі ультрановаторських ідей в сфері сценографії (зал, перетворюваний на круглий амфітеатр для циркових і особливих театральних дій, що трансформується, пристрій рухомого транспортера-галереї навкруги сцени і під амфітеатром залу для глядачів, який повинен був забезпечувати швидку зміну декорацій і перенесення дії в різні точки залу для глядачів і т.д.). В 1934 р. театр був вже в ході будівництва перероблений Б. Бікенбергом і А. Щусевим. Місткість залу була скорочена з 2500 до 1900 осіб, запроектована звично, але величезна за своїми розмірами сценічна коробка, на головному фасаді з'явився гігантський 12-колонний портик. Величезні об'єми залу і сцени, за межами звичних норм, погіршували акустичні якості, такі важливі для оперного театру. В обробці внутрішніх просторів все було підпорядковане тому холодному модернізованому класицизму, який тоді широко увійшов до практики архітектури. Але місто одержало в цілому вражаючу споруду, увінчану такою перевіреною в століттях виразною формою, як купол, що перекриває зал театру. Для того часу цей купол був найвидатнішою конструкцією в Європі: при діаметрі 60 м, його товщина дорівнювала всього 8 см (інж. П. Пастернак).

Один з найбільших театрів СРСР, побудований в ці ж роки, – Центральний театр Радянської Армії в Москві (1934 – 1940 рр., рис.23.3). Він розташований в центрі важливого містобудівного вузла столиці - на площі Комуни. Цільний виразний по силуету об'єм домінує над обширними просторами площі і вулиць, що підводять до неї. Зірчаста в плані будівля оточена своєрідним периптером, що збагачує об'єм світлотіньовими контрастами і пов'язує його з навколишнім простором. Об'єм театру поставлений на могутній подіум, оброблений грубо околотим гранітом, широкі сходи ведуть до головного входу.



Рис. 23.3 – К. Алабян і В. Симбирцев. Центральний театр Радянської Армії в Москві, 1934 – 1940 рр. (рис. А. Сайдак).

Перед проектувальниками була поставлена суто символічна задача: «створити будівлю-монумент, що виражає потужність Червоної Армії». Проект Палацу Рад вже давав приклад символічного тлумачення художнього образу, а в історії світової архітектури будівля, як монумент і символ, завжди виражала духовне ество суспільства.

Проте істотна різниця між Палацом Рад і театром полягала в тому, що в Палаці і сама функція не мала аналогів у минулому, тоді як театр з глибинною сценою мав століттями відпрацьовану просторову композицію, як правило, що розгортається уздовж поздовжньої осі симетрії (вхід, вестибюль, фойє з кулуарами, зал для глядачів, сценічна коробка). Переосмислити цю стали послідовність композиції і створити іншу об'ємно-просторову форму, яка б безпосередньо сприймалася глядачем як монумент-символ Червоної Армії, було, звичайно, складним завданням.

Автори проекту К. Алабян і В. Симбирцев склали план у вигляді правильного десятикутника, який природно давав перехід до фігури п'ятикутної зірки. І з цим «прокрустовим ложем» готової символічної форми з великою винахідливістю, по-своєму логічно поєднана канонічна композиційна схема театру. Зал для глядачів одержав контури трапеції із закругленою задньою стіною. Сцена була обладнана найдосконалішими механізмами. Над головним залом розташовано по вертикалі один над іншим ще два зали: репетиційний на 500 місць, тепер використовується як мала сцена, і декораційні майстерні. Разом з об'ємом основної сцени ці зали скомпоновані в єдиний пластичний об'єм, увінчаний баштою-постаментом для фігури радянського воїна з прапором (проект такої скульптури виготовив тоді ж скульптор І. Шадр).

Рішення такої незвичайної задачі спричинило за собою і великі втрати: перебільшення числа і розмірів сходів, збільшені площі холів і фойє, наявність ряду не передбачених програмою приміщень, значне погіршення акустики, конструктивні ускладнення і т.д. – все це майже в 2 рази збільшило кубатуру будівлі.

Особливе місце в 30-ті роки займає Московський метрополітен. Перед архітекторами була поставлена задача – зробити підземні станції так, щоб у людини не було відчуття

пригніченості. Вони були вирішені у вигляді своєрідних громадських приміщень, архітектурне середовище яких створювало відчуття свободи і оптимізму.

Серед станцій найцікавіша за задумом «Кропоткинська» (А. Душкин і Я. Ліхтенберг). Широка платформа станції розділена двома рядами своєрідних гранованих стовпів, що плавно переходять в плоске перекриття. Стовпи на 2/3 висоти фанеровані мармуром, причому це облицювання вгорі плавно відходить від тіла колони, утворюючи софіти, в яких розміщені джерела світла, які яскраво освітлюють білий верх залізобетонних колон і білу стелю. Класична простота і ясність просторової композиції, правдивість і тектонічність архітектурної форми справляють враження легкості та гармонійності.

З числа станцій з глибоким заглибленням цікаво була вирішена станція «Червоні ворота» (нині «Лермонтовська»). І. Фомін розвивав у своєму проєкті тему «Червоних воріт» – триумфальної арки, площі, що тоді ще стояла в центрі, і що була унікальним твором російського бароко. Тема арки і зведення інтерпретована в інтер'єрі станції. Могутні за формою пілони підтримують кесовані склепіння, значущість якого підкреслена пологими гладенькими склепіннями проходів між пілонами на перонах станції. В товщі пілонів утворені ніші, що завершуються півсферою. Ці ніші є початковою масштабною величиною у ряді послідовно розгорнутих архітектурних форм.

Іншою своєрідною творчою задачею було проектування і будівництво в Москві Всесоюзної сільськогосподарської виставки, яка відкрилася в 1939 р. Загальна територія першої черги виставки складала 136 га і була розташована між Останкінським парком і Ярославським шосе (нині проспект Миру). Програмний зміст виставки, що склався до 1937 р., знайшов переконливе віддзеркалення в генеральному плані з чітко прокресленими регулярними магістралями і обширними площами для одноразового прийому великих мас відвідувачів і проведення крупних масових заходів. В той же час виділення окремих функціональних зон з живописними прогулянковими стежками забезпечувало можливість ретельного вивчення окремих експозицій екскурсіями, групами і окремими відвідувачами.

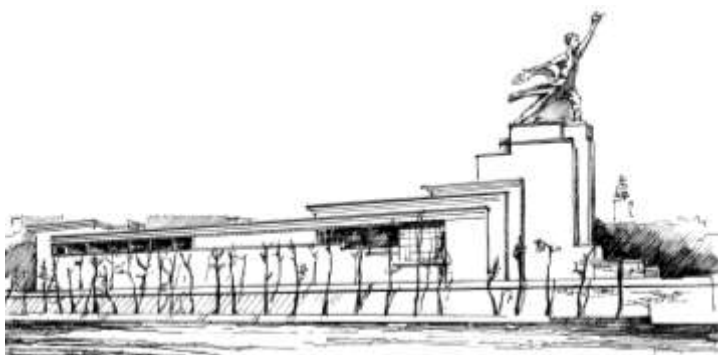


Рис. 23.4 – Б. Іофана. Радянський павільйон на Міжнародній виставці в Парижі (рис. М. Алексієнко).

1937 – 1939 рр. ознаменувалися виходом радянської архітектури на міжнародну арену – виставки в Парижі – 1937 р. і Нью-Йорку – 1939 р. По Паризькій виставці був проведений закритий конкурс. В ньому брали участь найвідоміші майстри радянської архітектури. Проєкт Б. Іофана був визнаний кращим. В проєкті майстер надзвичайно лаконічно і вражаюче виразив головну ідею. Це був павільйон-постамент, динамічні форми якого виражали наростаючий рух, підхоплений чудовою скульптурною групою: чоловік і жінка, які підняли символи праці – серп і молот (скульптор В. Мухіна, рис. 23.4). Б. Іофан вже в ескізного проєкті намалював саме цю скульптурну композицію. В. Мухіна згодом стверджувала, що сама ідея скульптури належала архітектору. Радянський павільйон стояв уздовж набережної Сени навпроти фашистського павільйону, що завершувався орлом, в лапах якого була величезна чорна свастика. Це зіставлення було символічне і глибоко усвідомлювалося прогресивною громадськістю всього світу. Виразно був також вирішений павільйон для виставки в Нью-Йорку (Б. Іофан, К. Алабян). Привертає увагу компактний і красивий план павільйону у вигляді підкови з відкритим простором амфітеатру античного типу в центрі.

Контрольні запитання:

1. Надайте оцінку класичному напрямку у архітектурі 30-50 років XX ст.
2. Охарактеризуйте творчі методи Щусєва, Фоміна, Жолтовського.
3. Які ідеї пропагували радянські архітектори 30-50 років XX ст.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адамов А. И., Волчок Ю. П. Иван Леонидов: Начало XX – начало XXI вв.: Материалы, воспоминания, исследования. – М.: АО «Московские учебники Картолитогрфия», 2202. – 216 с.
2. Алферов И. А., Антонов В. Л., Любарский Р. Э. Формирование городской среды. – М.: Стройиздат, 1977. – 104 с.
3. Багaley Д. И. Очерки из истории колонизации степной окраины Московского государства. – М.: Издание Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском Университете, 1887. – 614 с.
4. Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей. – М.: «Изобразительное искусство», 1983. – 263 с.
5. Бассегода Нонель Х. Антонио Гауди /Пер. С исп. М. Гарсиа Ордоньес; Под ред. В. Л. Глазычева. – М.: Стройиздат, 1986. – 208 с.
6. Беккер А. Ю., Щенков А. С. Современная городская среда и архитектурное наследие //ЦНИИ теории и архитектуры. – М.: Стройиздат, 1986. – 204 с.
7. Берсенева А. А. Европейский модерн: венская архитектурная школа. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 1991. – 212 с.
8. Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства: в 2-х т. – М.: Стройиздат, 1979. – Т.2.: Градостроительство XX века в странах капиталистического мира. – 415 с.
9. Всеобщая история архитектуры в 12-ти т./Под ред. И. Э. Грабаря. – т.9. Архитектура капиталистических стран XX в. – М.: Стройиздат, 1953. – 963с.
10. Всеобщая история архитектуры в 12-ти т./Под ред. С. О. Хан-Магомедова. – т.10. Архитектура XIX - нач. XX вв. – М.: Стройиздат, 1973. – 592 с.
11. Всеобщая история архитектуры в 12-ти т./Под ред. Н. В. Баранова. – т.11. Архитектура капиталистических стран XX в. – М.: Стройиздат, 1973. – 887с.
12. Всеобщая история архитектуры в 12-ти т./Под ред. Н. В. Баранова. – т.12. Архитектура социалистических стран. – М.: Стройиздат, 1973. – 576 с.
13. Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха: Проблемы современной архитектуры. – М.: Госиздат, 1924. – 238 с.
14. Грушка Э. Развитие градостроительства. – Братислава: Изд-во Словацкой академии наук, 1963. – 296 с.: ил.
15. Гуманитарный комплекс архитектуры. К вопросу о гуманитарных исследованиях в архитектуре: Монография /Под общ. ред. д-ра арх. С. А. Шубович. – Харьков: ХНАГХ, 2005. – 311 с.
16. Гутнов А. Э. Эволюция градостроительства. – М.: Стройиздат, 1984. – 256 с.
17. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.
18. История искусства зарубежных стран. – М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962 – 1982.
19. История русского искусства. В 13-ти томах /под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева, - М.: Изд. Академии художеств СССР, 1953 – 1964.
20. Історія української архітектури. /Під загальною ред. В. Тимофійєнка. – К.: Техніка, 2003. – 472 с.
21. История советской архитектуры, 1917 – 1954 гг.: Учебник для архитектурных вузов. Спец. «Архитектура»/ Н. П. Былинкин, В. Н. Калмыкова, А. В. Рябушин, Г. В. Сергеева; Под общ. Ред. Н. П. Былинкина и А. В. Рябушина. – М.: Стройиздат, 1985. – 256 с.
22. Кибрик Е. Искусство и художник. – М.: Искусство, 1959. – 24 с.
23. Кириченко Е. Федор Шехтель. - М.: Стройиздат, 1973. – 141 с.
24. Ключниченко Є. Є. Реконструкція житлової забудови. Техніко-економічне обґрунтування: Навчальний посібник. – К.: КНУБА, 2000. – 248 с.
25. Ле Корбюзье Архитектура XX века. – М: Прогресс, 1977. – 303 с.

26. Ле Корбюзье. Планировка города. – М.: Огиз-Изогиз, 1933. – 208 с.
27. Маклакова Т. Г. Архитектура XX века: Учебное пособие для вузов. – М.: Изд-во АСВ, 2000. – 200 с.
28. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: в 2-х т. /под ред. Бархина М. Г. – Т.1. – М.: «Искусство», 1975. – 544 с.
29. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: в 2-х т. /под ред. Бархина М. Г. и др. – Т.2. – М.: «Искусство», 1975. – 200 с.
30. Мастера архитектуры об архитектуре /Под ред. А. В.Иконникова. Зарубежная архитектура. Конец XIX – XX вв. – М.: Узд-во «Искусство», 1972 г. – 590 с.
31. Мачульский Г. К. Мис Ван дер Роэ. – М.: Стройиздат, 255 с.
32. Николаева С. Модерн. – М.: Изд-во «Директмедиа Пабблишинг», 2003. – 274 с.
33. Райт Ф.-Л. Будущее архитектуры: Пер с англ. А. Ф. Гольдштейна /под ред. А. И. Гегелло. – М.: ГИЛСА, 1960. – 248 с.
34. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство, 1989. – 290 с.
35. Склярченко В., Иовлева Т., Рудычева И. 100 знаменитых художников XIX – XX вв. – Харьков: Фолио, 2006. – 600 с.
36. Тимофієнко В. І. Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття. – К.: Вид-во Інституту проблем сучасного мистецтва, Головкиївархітектура, 2002. – 472 с.
37. Туровський Б. Академік архітектури О. М. Бекетов. – К.: Вид-во Академії архітектури УРСР, 1949. – 43 с.
38. Уоткин Дэвид. История западноевропейской архитектуры. – Кельн : Könenmann, 2001. – 423 с.
39. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн. – К.: КНУБА, 2000. – 378 с.
40. Чехунов Н. В., Дубовис Г.А. Госпром. Время. Судьба. – Харьков: Изд.группа «Каравелла – Т. Л.», 2004. – 168 с.
41. Шубович С. А. Градостроительство периода первой промышленной революции (XIX – нач. XX вв.). – К.: ИСДО, 1993. – 124 с.
42. Шубович С. А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики: Монография. – Харьков: РИП «Оригинал», 1999. – 636 с.
43. Шубович С. А. Железные дороги как визуальная и образная основа композиции города /Гос. НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства. – К.: НИИТИАГ, 1999. – 22с.
44. Эткинд М. Г. Мир как большая симфония. – Ленинград: Изд-во «Искусство», 1970. – 158 с.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

КОПТЄВА Гелена Леонідівна

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

з курсу

**«ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ, АРХІТЕКТУРИ ТА МІСТОБУДУВАННЯ
(СЕРЕДИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.)»**

*(для студентів 4 курсу денної форми навчання напряму підготовки
6.060102 – «Архітектура» спеціальності – «Містобудування»)*

Відповідальний за випуск *Г. Л. Коптєва*

Редактор *О. В. Тарасюк*

Комп'ютерне верстання *О. А. Балашова*

План 2010, поз. 21 Л

Підп. до друку 28.10.2010 р.

Формат 60×84/8

Друк на ризографі.

Ум. друк. арк. 9,2

Тираж 50 пр.

Зам. №

Видавець і виготовлювач:

Харківська національна академія міського господарства,
вул. Революції, 12, Харків, 61002

Електронна адреса: rectorat@ksame.kharkov.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

ДК № 4064 від 12.05.2011р.